المصادرة لا تجدى !

أفهم أن تأتينا الطعنة من الإرهابيين ومن القوى التى تغويهم والدول التى تؤويهم. لأن ما نحققه من الأمن والاستقرار، وما نحلم بتحقيقه من الرخاء والديموقراطية يغيظ هذه الدول وهذه القوى، ويزعج عملاءها وأنيابها الذين لا يتحركون إلا فى الفوضى، ولا يعملون إلا فى الظلام.

هذه القوى سواء كانت دولاً أو جماعات سرية أو علنية لا تريد لمصر أن تنهض من جديد، لأن نهوض مصر المتحضرة المستنيرة الديموقراطية يبطل حجج المراهنين على التخلف والاستبداد. هؤلاء يظنون أنهم قادرون على أن يجمعوا بين عقلية العصور الوسطى ورفاهية العصور الحديثة.

ومصر تقدم النموذج المقابل. فالخروج من بؤس العصور الوسطى مشروط بالخروج من عقليتها. والنهضة مشروطة بالديموقراطية. والتنمية الشاملة هى الطريق إلى الرخاء.

وما دام الصراع لا يزال محتدماً بين النموذجين، فسوف نظل هدفاً لطعنات الإرهاب الغادرة.

نحن نفهم هذا جيداً. لكننا لا نفهم أن تأتينا الطعنات من المؤسسات والقوى التى أنشأناها لتشد أزرنا، وجعلناها جزءًا من نظامنا، تتضامن معه، وتبارك أهدافه، وتصوب خطاه.

نحن ندافع عن حرية الفكر، ونراها حقاً من حقوق المواطن لأنها حق من حقوق الإنسان، بل هى حق وواجب نلزم به المواطن الذى لا يلتزم، ولهذا نفرض عليه أن يتعلم ليلم بالحقائق والمعلومات الأساسية، ونفرض عليه أن يدلى بصوته فى الانتخابات. بهذا يستطيع أن يفكر، ويستطيع أن يختار.

ومادامت حرية الفكر مبدأ مقدساً من مبادئنا، فأنا لا أتصور أن يكون لمؤسسة مصرية رسمية وظيفة تناقض هذا المبدأ. لا أتصور أن ننشئ هيئة يكون لها الحق فى اضطهاد الفكر ومصادرة الكتب والأفلام والمسرحيات تحت أى شعار.

صحيح أن بعض الناس يفكر تفكيراً خاطئاً، ويعبر عن أفكاره تعبيراً رديئاً. هؤلاء نصحح أخطاءهم بالنقد، ونحاورهم حتى يظهر للناس الصواب.

أما أن نلجأ إلى المصادرة فى كل كبيرة وصغيرة، فهذه حيلة العاجز الذى يهرب من المواجهة، ويكسل عن أداء الواجب، ويسىء استعمال ما منحه القانون من حقوق وامتيازات.

لا يكاد الآن يمر شهر إلا ونقرأ عن فيلم ممنوع، أو مفكر مضطهد، أو كتاب مصادر. ما هى هذه القوة الشيطانية التى يهمها أن تقدم مصر فى هذه الصورة الرهيبة؟

والعجيب أن العالم لا يصدق، ولا يرى مصر إلا فى أجمل صورة وفى أحسن تقويم.

الإرهابيون يقتلون السياح اليونانيين العجائز فى ردهة الفندق، لكن عدد السياح الأجانب يتزايد، وتبلغ زيادتهم حوالى ثلاثين فى المائة عما كانوا عليه فى مثل هذه الفترة من العام الماضى.

ومجمع البحوث الإسلامية يصادر كتاب «التحليل النفسى للأنبياء» للأستاذ عبدالله كمال الصحفى بروزاليوسف، ثم يصادر بعده الترجمه العربية لرواية تسليما نسرين «العار»، لكن منظمة اليونسكو تختار مدينة القاهرة عاصمة ثقافية للبلاد العربية هذا العام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومنظمة اليونسكو لم تجامل القاهرة بهذا الاختيار، وإنما اعترفت بحقيقة تاريخية ثابتة. وإذن فالمحاولات الدائبة لتشويه صورة مصر - وبعضها يأتى من هيئات رسمية - لم تفلح فى تخويف أحد من مصر، أو إثارة شكه فى مستقبلها.

والمصادرة لم تمنع الكُتّاب والفنانين المصريين من مواصلة التأليف والتفكير والعمل بحرية. ولاشك أن الأعمال الجريئة التى ظهرت فى السنوات الماضية ووصلت إلى الجمهور، دليل على أن المصادرة لم تعد مجدية.

والذين يلجأون للمصادرة يجمعون بين صفتين قبيحتين، فهم متخلفون يضيقون بحرية التفكير، وهم سذج لا يعلمون أن الأفكار والصور التى يصادرونها لا تعد شيئًا بجانب ما لا يستطيعون مصادرته، مما تحمله الأقمار الصناعية إلى منازلنا أناء الليل وأطراف النهار. وهو لا يخلو من شر. لكنه شر لا يمكن القضاء عليه، كالجراثيم والميكروبات التى يحملها الهواء والتى نستطيع أن نتحصن ضدها ونعجز عن إبادتها. وهكذا يجب أن نفعل إزاء الأفكار الخطرة والدعايات المسمومة. لا نصادرها، بل نحصن الناس ضدها بتقوية ملكة النقد وتشجيع الحوار.

هكذا تكون الحرية إنقاذاً من السقوط بدلاً من أن نظل إلى الأبد تحت وصاية من يزعمون أنهم علماء وأنهم عقلاء، وهم ليسوا هؤلاء ولا هؤلاء!

على فهمي

«ابن البلد» والغريب

ملاحظات تمهيدية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـ «ابن البلد» هو ملح الأرض بالقاهرة (مصر المحروسة)، وعبق أريجها المتميز، هو النواة الصلبة الحقيقية في نسيج القاهرة جميعا. بيد أنه سر مغلق، مفتاحه الأوحد: الحب، الذي يستطيع ـ بحدسه الماهر ـ أن يميز صدقه من زيفه.

ولعل هذا يفسر جنوح معظم الانطباعات والملاحظات عنه، وعدم دقتها تلك التي ولدتها رؤية غريبة أو مغتربة أو متسرعة أو متعالية لمواطنين ولأجانب على حد سواء.

٢ ـ «فابن البلد» لا يعطي قلبه وسره إلا لمحب حقيقي، فإن أعطى القلب والسر فهو معطاء بغير حدود.

٣ ـ كم كثيرة هي الانطباعات القاصرة والاستنتاجات الظالمة والرؤى المبتسرة لغزاة ولباحثين ولرحالة ولمؤرخين ولرجال دولة، راوا «ابن البلد» في عجلة أومن عل، فتغافل هو الآخر عنهم وأسقطهم من حسابه وتعالى عليهم بطريقته العبقرية الخاصة، قل ضللهم بلطف وبذكاء مما فيه بالنظرة وبخبرات التاريخ الحياتية المستمرة والمتراكمة.

٤ ـ كم من نعوت جائرة نعته بها المؤرخون، وما «الجعيدية والزعر والحشرية والحرافيش»، إلا بعض الأمثلة الشهيرة التي تشي بتعالي الراصد وبغفلته كذلك، وهي تقابل من «ابن البلد» بلا مبالاة عبقرية، وينهب الراصد ويبقى «ابن البلد» شامخًا في غير صلف، متواضعًا في أنفة.

٥ ـ «وابن البلد» لا يحتاج منا إلى تعريف، فهو من «مصر المحروسة»: القلب والحس والوجدان معًا، لن يُعرَّف «ابن البلد» تعريفٌ مهما دق، تعرفه إن فتحت له

قلبك، وهنا فقط تراه وتميزه من العالمين، وبيقين تعرف حتمًا أنه «ابن البلد» أى صاحب البلد، وأن غيره حتى من المواطنين هم ضيوفه، يعيشون فى رحابه الكريم المضياف.

٦ ـ أما «الغريب» فهو كل من عداه، مواطنا قاهريا أو غير قاهرى وأجنبيا على السواء.

٧ ـ و«ابن البلد» شديد التجذر فى التربة الثقافية (لمصر المحروسة)، ومع ذلك فهو غير منغلق على ذاته وهويته، يتعلم من الغريب ويعلمه فى آن واحد، مستقر فى غير محافظة متزمتة، ومنفتح على العالم المحيط فى غير خوف من أن يبتلعه هذا العالم أو يمسخه، فهو يأخذ من غيره بقدر ويعطى غيره بمقدار، دون أن يؤثر ذلك الأخذ وهذا العطاء على شخصيته المتفردة المتميزة بالانتقاص أو بالإلغاء.

٨ ـ وتتميز لهجة «ابن البلد» بعذوبة خاصة فى النطق، فلكم رقت اللغة القادمة من البادية على لسان «ابن البلد» ، حتى ليصدق عليها ـ بحق ـ القول المأثور: [إن من البيان لسحرًا]، ولعل «بنت البلد» خاصة فى رقة اللهجة وعذوبتها، أن تكون الآية المعجزة فى سحر البيان.

٩ ـ أما فى ميدان الدين، فنجد «ابن البلد» متدينًا فى تسامح مع من لا يدينون بدينه، ومع العصاة من أهل ملته، يدعو لهم الله بالهداية وبالتوبة ويحسن القبول.

١٠ ـ وقد كسا «ابن البلد» الطقس الدينى بمسحة الفن، نجد للشعائر الإسلامية عندما يمارسها «ابن البلد» طعمًا ومذاقًا حلوا متميزًا، فالأذان من فوق مآذن مساجد (مصر المحروسة) نشيد مقدس تهوى إليه الأفئدة، وتلاوة القرآن الكريم (بمصر المحروسة) فيها حلاوة خاصة تنساب من الأذن إلى القلب فتشفى صدور قوم مؤمنين. والذكر والأوراد عبادة وفن، وتقرُّب إلى الله تعالى وشدو، فالطقس بقدر ما هو دينى هو فنى، أو بقدر ما هو فنى هو دينى، ولعلنا أن نشير ـ هنا ـ إلى العلاقة الوثيقة بين الإنشاد الدينى والطرب والغناء المصريين، كما يكفى الإشارة إلى طقوس «الموالد»، حيث تنتظم فيها العبادة والفن والتجارة فى نسيج متناغم على نحو فريد.

١١ ـ وفى ميدان العلاقة مع السلطة، فإن «ابن البلد» له أفانينه أو قل «ملاعيبه»، وحيله الدفاعية وسخريته اللاذعة ونكتته العبقرية فى إيجازها وفى دلالتها وفى براعتها جميعا، و«ابن البلد» يتحاشى الدخول فى معركة مفتوحة مع السلطة الغشوم القاهرة، بيد أنه يتعالى عليها بسخريته وبتهكمه، ويتربص بها الدوائر، مستعينًا على ذلك بالله وبالصبر وبالتقية وبالزمن.

١٢ ـ ويحفظ لنا التاريخ أمثلة عديدة ذات دلالات هامة فى هذا المقام، فبعد نحو قرنين من الحكم الفاطمى الشيعى بكل توجهاته الدقيقة نحو تحويل الشعب عن مذهب أهل السنة إلى المذهب الشيعى، يعود الشعب كله غداة سقوط الدولة الفاطمية إلى معتقداته السنية التى كان يبطنها على سبيل التقية؛ وعندما يسقط الحكم المملوكى بالغزو العثمانى، يكشف «ابن البلد» عن حواصل المقتنيات وخزائنها للمماليك الذين نهبوا ثروته لقرون عدة.

١٣ ـ أما فى البيت، «فابن البلد» هو الرب، بيد أن «بنت البلد» هى صاحبة القرار الهام، أو ـ بالأحرى ـ هى وراء القرار الهام، بدلالها وحبها ونكاتها ودهائها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحرصها على بيتها، ويكتفي الرجل - هنا - بدور (المتحدث الرسمي)؛ إذ الشكل مسألة هامة بغير جمود وحرية الحوار داخل جدران البيت مكفولة بدون إعلان عنها، بما يضمن استمرار الحياة العائلية سراً دافئاً هانئاً.

١٤ - وطعام «ابن البلد» حضارة وستر، والمشهيات - مهما كانت بسيطة ورخيصة - ضرورية، وهو ينوع في طعامه رغم وحدة المصدر أو قلة المصادر، وإنا في تنوع الأطباق القائمة على «الفول» خير مثال. وطهي «بنت البلد» له مذاق خاص متميز مهما كانت مادة الطعام فقيرة، قل له «نَفَسٌ» خاص.

١٥ - و«ابن البلد» كريم يجود بالموجود، ويصلة الحب - لديه - خروفٌ، وهو يجود بقوته إذا استضاف غريباً متجملاً بالستر، وقد يتجمل بستر الجار بدون إعلان؛ ويتعاون الجيران - في الستر - وبخاصة عند الأحداث (الأفراح منها والأتراح)، يتعاونون في النقود والملابس والأثاث والماعون وحتى في الطعام.

١٦ - أما عيون «بنت البلد» فهي الشعر والسحر والخمر والبحر، تنفذ كلمات اللغة من قبل أن تحيط بالأوصاف سبحان المبدع الخلاق! أشهد بعد طول التجوال والترحال بأن «بنت البلد» هي أشهى نساء العالمين وأجملهن بإطلاق!.

١٧ - و«بنت البلد» - حتى الفقيرة - تدقق في نظافتها الشخصية، وتأخذ حظاً وافراً من زينتها، بدون فجاجة وبدون تهتك، وهي عندما تتزين تكاد أن تخفي بعض زينتها فتصبح وتمسي أشهى وأجمل، ولها من عذوبة النطق ورقة اللهجة والتلعب بالألفاظ ألف سلاح وسلاح في عالم الفتنة والافتتان.

١٨ - و«ابن البلد» محب للحياة، مقبل - بدون تفريط أو إفراط - على أطايبها المتاحة، ومستقبل بها أيما استقبال، وغير غافلٍ عن الموت - في الوقت ذاته - فهو يتذكره دائماً ويحتفي به في خشوع وإجلال.

١٩ - وفي ميدان التعامل اليومي، فإن لباقة «ابن البلد» وخفة دمه وسرعة بديهته وذكاءه اللماح، مع طيبة نفس ووداعة ظاهرة وشهامة وفتوة، قل «دجدعته» لهي من الأمور التي لا تخطئها العين الفاحصة، وحتى العين العابرة تستطيع الرصد بإنصاف. وهذا الهدوء للظفر بإصرار، وهذا الصبر للظفر بثقة عميقة في غد أفضل في الحياة الدنيا أو في الآخرة، لن الأمور التي لا ينكرها ملاحظ موضوعي، ويستشهد «ابن البلد» بالمثل السائر، ملخصاً الخبرة الحياتية لحكمة الأسلاف، كأنما يستعين بخبرة الماضي في مواجهة الحاضر.

٢٠ - أما حس «ابن البلد» بالعدل فهو حسٌ نادر، كأنما يمسك كفتي ميزان العدل بوجدانه، فتظاهرات التاسع والعاشر من يونيو/ حزيران عام ١٩٦٧ كانت تعبيراً عن التحدي والصمود رغم فداحة الهزيمة، والجنازة الأسطورية عند وفاة الرئيس «عبد الناصر» كانت تعبيراً عن ألم جليل لفداحة المصاب، وتظاهرات يناير/ كانون الثاني عام ١٩٧٧ لم تكن انتفاضة حرامية، كما ادعت - خطأ - القيادة السياسية، بل كانت تعبيراً عن غضب «ابن البلد» عندما مال ميزان العدل، وأخيراً كانت السلبية تجاه مصرع الرئيس السادات تعبيراً عن الغضب عندما أهدر العدل، كل ذلك بدون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شمالة فى اللوح، فكل حى هالك لا محالة. (ويبقى وجه ربك ذى الجلال والإكرام).

٢١ - على أن هذه الصورة العامة التى رسمناها - فى عجالة - عن «ابن البلد» ، لهى أقرب إلى صورة ذهنية فى قلب شاعر عاشق منها فى عقل باحث محترف. وهى أقرب إلى قصيد حب سيمضونى منها إلى دراسة رصينة. لكن ما الحيلة؟ و«ابن البلد» هو ذلك السر السهل الممتنع، فهو مع كل كرمه ولطفه، حَذِر مع الغريب خجول من الغريب، وسره جدير بالستر، لا يكشف عنه إلا المحب الودود.

٢٢ - ومن هنا يكون من الضرورى، طرح تساؤل هام ومشروع، حول مدى مصداقية ملاحظات الرحالة عابرى السبيل، أو تقارير جيوش الغزاة وموظفيهم وكذلك نتائج البحوث الميدانية المتعجلة بفواتها المألوفة ذات الطابع الكمى، وتلك البيانات التى يجمعها باحثون كيفما اتفق، جعلوا هم أنفسهم؛ باحثين كيفما اتفق، مدى مصداقية هذا الهزر فى معرفة أبعاد «ابن البلد» وأعماقه. وإذ كان ذلك، فإننا نشكك - بحق - فى غالبية الملاحظات والنتائج البحثية وجموح التفسيرات المظولة والمتسرعة والمبتسرة حول هذا الموضوع الهام.

٢٣ - إن «ابن البلد» ، لا يمكن أن يدرسه إلا باحث محب من «أبناء البلد» يحس به وينفعل معه، وبالقياس من باب أولى، فإن «ابن البلد» يظل سراً مطلسماً على الباحث الأجنبى بالتحديد، فهو إن أكرم وفادة هذا الباحث فهو من باب الكرم المعهود فيه، وهو إن أجاب على أسئلة هذا الباحث فهو من باب سد الذرائع، وهى إجابات لا تمت إلى الواقع بصلة، ومع ذلك يفرح الباحث الغريب بما أتاه، وينشر فى الناس ما يعتقد أنه صحيح عن «ابن البلد» بينما هذا الأخير، يتكتم سخريته العبقرية من الباحث الساذج الهمام، وربما كان هذا من أبرع الحيل الدفاعية ضد الغزو الثقافى وضد محاولات اختراق الأمة فى عصور الضعف بخاصة.

٢٤ - ويبقى «ابن البلد» مع الأيام، محتفظاً بسره وبستره فى انتظار باحث محب ينتمى إليه، باحث من طراز خاص، باحث بأدوات خاصة، ولعل هذه الإشكالية المنهجية أن تكون هى الملحة على عقل الباحث ووجدانه منذ عدة سنوات؛ بيد أن التمايز الطبقى والتغريب الثقافى والأكاديمى والعوائق الدواوينية (البيروقراطية)، كل ذلك لا يعوق حل الإشكالية فى المنظور الغريب، ومع ذلك تبقى قيمة التشخيص وشرف المحاولة.

٢٥ - ولعلنا نحلم بأجيال من باحثين اجتماعيين من المنتمين كلية لأولاد البلد، يكونون أوفر حظاً وأكثر توفيقاً فى هذا السبيل.

٢٦ - ولنتذكر - معاً - بخشوع وبإجلال نبوءة شاعر عظيم: «ناظم حكمت»:

[إن أجمل الأطفال لم يولدوا بعد].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على محمد بركات*

مئتا عام على الحملة الفرنسية

القرية المصرية
في مواجهة الغزو الفرنسي
(١٧٩٨ - ١٨٠٠)

يفتح البحث المنشور في هذا العدد، حول المقاومة الأهلية التي واجهتها الحملة الفرنسية في القرى المصرية، بابا للحوار الخصب حول آثار هذه الحملة ودورها في تشكيل التاريخ المصري الحديث، وفي أعدادنا القادمة رؤى أخرى جديدة حول هذا الموضوع بمناسبة مرور مئتي عام على الحملة الفرنسية؛ يقدمها كل من الدكاترة: يونان لبيب رزق وعبد العظيم رمضان وعاصم الدسوقي وغيرهم من المتخصصين في التاريخ المصري الحديث.

* ماجستير في الأدب العبري المعاصر

ثمة ملاحظة أولية يجب التأكيد عليها في نقطة البداية وهي أن هذه الدراسة لاتتعرض لكل معارك الحملة الفرنسية في ريف مصر، وإنما تركز على المعارك التي واجهت فيها القرية قوات الغزو منفردة، أو كان الفلاحون فيها الطرف الرئيسي في مواجهة الفرنسيين. كما أنها ليست دراسة للتاريخ العسكري للحملة الفرنسية في معارك الريف، فهذا التاريخ حاول عبدالرحمن الرافعي[١] التعرض له باستفاضه في كتابه تاريخ الحركة القومية (الجزء الأول). ولا اعتقد أنني هنا مستعد لتكرار ذلك إن ما قصدته هنا أوسع من ذلك فهو محاولة لرصد بعض جوانب المواجهة بين القرية وبين قوات الغزو في محاولتها تاسيس سلطة فرنسية في الريف بعد أن استطاع الفرنسيون احتلال الإسكندرية ثم القاهرة وبالتالي فالمحاولة أوسع من مجرد رصد المعارك العسكرية التي حدثت في الريف.

كما أن هناك بعض الملاحظات تتعلق بالمصادر منها:

١ - أن المصادر الفرنسية وهي أساسية ومتعددة حول الموضوع، هذه المصادر منحازة بالضرورة للجانب الفرنسي، كما أنها تعاني من سوء الفهم للثقافة والمعتقدات والقيم السائدة بين المصريين، خاصة في الريف، وقد انعكس ذلك على طبيعة الصراع. يمكن ملاحظة ذلك من تعليق فيفان دينون (أحد علماء الحملة الفرنسية وصاحب كتاب رحلات في مصر العليا ومصر السفلى) على ما أسميته في هذه الدراسة بسياسة الأرض المحروقه عندما كان الفلاحون يرحلون من قراهم حاملين كل ما يمكن أن يستفيد منه الفرنسيون يعلق دينون على ذلك بقوله «ماذا لو بقي الفلاحون في قراهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليشاركهم الفرنسيون فى غذائهم.. وفى هذه الحالة سوف تغتصب من نسائهم وبناتهم أعداد أقل » (٣).

يتضح ذلك ايضا من تعليق الجنرال ديزيه (قائد حملة الصعيد) على موقف الغلام الذى تسلل إلى معسكرات القوات الفرنسية للحصول منها على البنادق قرب المنيا وتم أسره بعد أن أصيب بجرح كبير فى ذراعه. فعندما سأله ديزيه عن الذين حرضوه على سرقة السلاح قال إن الله أمره بذلك وأمره بقتال الفرنسيين، فكان أن تعجب القائد الفرنسى من تلك العقيدة التى تجعل من ذلك الغلام الصغير يضحى بنفسه دون تردد، ومن ثباته ورباطة جأشه فى مواجهة العقاب (٣).

٢ - إن الجبرتى المؤرخ المصرى الذى عاصر أحداث الحملة لم يهتم كثيرا بأحداث القرى ومعاركها ضد الفرنسيين، ويرجع ذلك إلى انه كان مؤرخ المدينة فى المقام الأول ومن ثم كان عاجزا بشكل عام عن متابعة أخبار الريف كما انه كان ينظر إلى الطبقات الدنيا فى الريف والمدينة استعلاء شديد ويمكن ملاحظة ذلك فيما كتبه من أخبار وتعليقات عن الطبقات الدنيا فى المدينة والفلاحين فى الريف .

٣ - انه فى إطار التاريخ الشفاهى أو التاريخ غير المكتوب لاتحتفظ ذاكرة القرية بأى ذكريات عن تلك المقاومة العنيفة التى خاضتها القرية ضد الفرنسيين بينما احتفظت بعض القرى بذكريات أو مواويل عن أحداث أقل أهمية يرجع بعضها إلى أوائل عهد محمد على، ومنها الصراع الذى كان قائما بين بعض القرى فى صعيد مصر، وهى أحداث أشار على مبارك إلى بعضها فى حديثه عن قرية بنها (سوهاج) وربما يرجع ذلك إلى محاولات الفرنسيين الاعتداء على الأعراض عند مهاجمتهم للقرى، وبالتالى أسقطت ذاكرة القرية تلك الصفحة من نضالها ضد الفرنسيين .

بعد هذه المقدمة نعرض للواقع الاقتصادى والاجتماعى للقرية ومواقفها من السلطة فى نهاية القرن الثامن عشر. وقد يساعد ذلك على تفسير عنف المقاومة ضد الفرنسيين فى ريف مصر.

الواقع الاقتصادى والاجتماعى للقرية فى نهاية القرن الثامن عشر: خلال العصر العثمانى كانت الضرائب هى الوسيلة الرئيسية للحصول على الفائض فى القطاع الزراعى. كما كانت السخرة تمثل وسيلة أخرى للحصول على الفائض. وكان نطاق حيازة الأرض خلال تلك الفترة يسمح لفئات بعينها بالحصول على الجزء الأكبر من الفائض فى شكل ضرائب عينية ونقدية. وبذلك شاركت تلك الفئات الدولة فى الحصول على الفائض بل أصبح ما تحصل عليه هذه الفئات من الفائض يزيد فى بعض الأحيان عما تحصل عليه السلطات المركزية صاحبة الحق فى هذه الضرائب (٤) ففى البداية اتبع العثمانيون فى مصر بنظام الجباية المباشرة للضرائب فى الأرض الزراعية عن طريق تطبيق ما عرف نظام الأمانات أو المقاطعات. وهو نظام كان يقوم على تجميع عدد من القرى فى مقاطعة واحدة تمثل وحدة إدارية يعين عليها مسئول لجباية الضرائب، وكان يساعده فى ذلك موظف للإشراف على الأراضى وتحديد الضرائب. ثم أخذت الدولة تتخلى عن هذا النظام ابتداء من النصف الثانى من القرن السابع عشر بنظام بديل هو نظام الالتزام الذى كان تطور للنظام السابق. وكان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ظهور نظام الالتزام تعبيرا عن ضعف السلطة العثمانية حيث يقوم النظام الجديد على إعطاء حق جباية الضرائب لبعض الأفراد الأقوياء من المماليك ورجال الحامية ومشايخ البلد وفى فترة لاحقة إلى كبار التجار وكذلك العلماء. وبذلك شاركت هذه الفئات الدولة فى الحصول على الفائض [٥] وأصبحت هذه الفئات تلعب دور الوسيط فى تحصيل الضرائب بين الفلاحين والسلطات العثمانية. وفى البداية كان الالتزام يمنح كامتياز لسنة قابلة للتجديد ثم أصبح يمنح لعدة سنوات. ومع استمرار التدهور فى أوضاع السلطة العثمانية أصبح الالتزام يورث ويباع ويمكن التنازل عنه للغير.

وابتداء من سنة ١٨٣٠ أنشأت الإدارة المالية (الرزنامة) دفاتر أطلق عليها اسم دفاتر إسقاط القرى، بعد أن أصبحت الدولة تعترف من الناحية الواقعية بما انتهى إليه نظام الالتزام على الرغم من أن الدولة من الناحية القانونية كانت لاتزال تملك رقبة الأرض [٦].

وقد ضاعف من قسوة الحياة على الفلاحين خلال تلك الفترة أن الملتزمين قد حلوا محل الحكومة فى الريف وانتقلت إليهم سلطاتهم الإدارية بعد أن تطور نظام الالتزام من نظام مالى إلى نظام مالى وإدارى، وبذلك انفتح الباب على مصرعيه لظلم الفلاحين واستنزافهم لدرجة قرر معها الجبرتى أن الفلاح أصبح مع الملتزم اذل من العبد المشترى [٧].

وقد زيدت الضرائب خلال العصر العثمانى عدة مرات على الأرض الزراعية ومع مرور الوقت اصبح النظام الضريبى فى مصر العثمانية بعيدا عن العدالة. فمن ناحية لم تشهد فترة الحكم العثمانى عملية مسح للأرض الزراعية أو إعادة تقييم الضرائب على الرغم من التغيير الذى طرأ على مساحة الأرض الزراعية أو على خصوبتها وعلى الرغم من تلك الجهود التى كان يبذلها بعض الملتزمين أو الإدارة المحلية لتحقيق قدر من العدل فى هذه الاتجاه. ففى البداية كان الخراج والمال الحر متقاربين، حيث كانت كل الأراضى المزروعة خاضعة للضرائب تقريبا وكان الجزء الأكبر من الضرائب المحصلة من الأرض الزراعية يذهب إلى الخزانة. ولم يكن هناك سوى قدر ضئيل يذهب للإنفاق على الإدارة المحلية. لكن المتحصل من الضرائب أصبح يقل تدريجيا. وكان العامل الرئيسى فى هذا النقص هو التدهور الشديد فى قيمة العملة فى مصر وكنتيجة لتدهور قيمة العملة، وما صاحب ذلك من تضخم فى الاسعار، ازدادت الضرائب على الأرض وأصبحت قيمة المال المضاف تبلغ ٥٠٠٠ بارة عن كل ٢٥,٠٠٠ بارة من المال القديم كما أصبح متوسط الضريبة على الفدان يصل إلى بارات فى نهاية القرن الثامن عشر بينما ارتفع دخل الدولة من الضرائب على الأرض الزراعية من ٣١٢، ٤٧٨، ٤٤ بارة عام ١٥٩٦ إلى ٣٨٩، ٢١٢، ٧٥ بارة عام ١٧٩٨ بزيادة قدرها ٦٠٪ وهى زيادة قد تبدو عادلة بالقياس إلى التدهور الذى حدث فى قيمة العملة. لكن الحقيقة أن المال الحر (مجموع الضرائب التى تحصل عن الأرض الزراعية) قد زاد من ٥٠ مليون باره تقريبا مع نهاية القرن السادس عشر الى ٠٥٢، ٨٠٠، ٤١١ بارة فى نهاية القرن الثامن عشر اى بزيادة تصل الى ٨٠٠٪ كان يذهب منها ٢١٪ فقط إلى الخزانة و١٢٪ إلى الإدارة المحلية اما الباقى وتبلغ نسبته ٦٧٪ فينهب إلى الملتزمين وعملائهم فى الريف [٨] ومع نهاية القرن الثامن عشر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان عدد الملتزمين يصل إلى ٦٠٠٠ ملتزم من بينهم ٣٠٠ ملتزم من المماليك يحوزون أكثر من ثلثي الأراضي الزراعية في مصر وإلى جانب الأسباب الاقتصادية المشار إليها، يمكن إضافة أسباب أخرى كانت وراء الأعباء والمطالب المالية المتزايدة التي عانى منها الفلاحون في نهاية القرن الثامن عشر منها:

١ ـ تطور أطماع المماليك السياسية ابتداء، من علي بك الكبير وتوسع المماليك في تجنيد المرتزقة للاستعانة بهم في تحقيق تطلعاتهم، وكان هؤلاء المرتزقة يحصلون على أجور عالية. كذلك توسع المماليك في استخدام الأسلحة الحديثة وهي غالية الثمن بالقياس إلى الأسلحة التقليدية التي كان يستعملها المماليك من قبل. وكان اعتماد المماليك في تسليحهم في ذلك الوقت على الفرنسيين مكلفاً للغاية. ومثل ذلك أحد أسباب الضغوط الاقتصادية الرئيسية التي دفعت المماليك للأخذ بأساليب قصيرة الأجل لزيادة أموالهم عن طريق فرض الضرائب الباهظة على القرى والتجار وجماعات المدن. وهذه الأساليب مارسها علي بك الكبير. كما حاول مراد بك استخدام أساليب قصيرة الأجل أيضا عن طريق استخدام القوة في جمع أكبر جزء من محصول القمح وبيعه نقدا بسعر مرتفع (٩).

٢ ـ الترف الذي عاشه المماليك كطبقة عسكرية (شبه إقطاعية) وهو ترف تحدثت عنه المصادر سواء في أساليبهم الشخصية أو قصورهم أو حفلاتهم وقد أفاض الجبرتي في وصف مظاهر البذخ التي صاحبت زواج صديلة هانم إبنة ابراهيم بك عام ١٢٠٦هـ (١٧٩٢) والعربة الفرنسية التي استقدمها إلى بيت أبيها (١٠).

٣ ـ تدهور تجارة البن ابتداء من عام ١٧٢٥ وكان البن اليمني قد أصبح السلعة الرئيسية في تجارة البحر الأحمر وأصبحت له الصدارة في تجارة مصر الخارجية في نهاية القرن السابع عشر، ثم ما لبث أن تعرض للمنافسة من قبل البن المنتج في المستعمرات الفرنسية في أمريكا الوسطى. وقد أضاف تدهور تجارة البن عاملا جديدا في ضعف موارد البلاد المالية، في الوقت الذي زادت فيه المطالب المالية للطبقات الحاكمة.

٤ ـ التدهور المستمر في قيمة العملة العثمانية التي تحدد وزنها في القرن السادس عشر بمقدار ١,٢٨ من الجرام وكانت نسبة الفضة بها ١٠٠ ٪ هذه العمله ما لبث أن إنخفض وزنها إلى ٦٨,٩٪ من الجرام كما انخفضت نسبة الفضة بها الى ٧٠٪ في نهاية القرن السابع عشر. وفي عام ١٧٩٨ أصبح وزنها ٢٢,٥٪ من الجرام كما انخفضت نسبة الفضة بها إلى ٣٠٪ . أما العملة الذهبية المعروفة بالسكوين فقد كان وزنها يبلغ ٣,٤٤٨ جرام وكانت نسبة الذهب بها تصل إلى ٩٩,٦٪ وما لبث أن انخفض وزنها الى ٢,٥٩٢ جم في نهاية القرن الثامن عشر كما انخفضت نسبة الذهب بها إلى ٦٩,٦٪ أما الفندقي وهي عملة ذهبية كان وزنها يبلغ ٣,٥١٠ جم عام ١٧٠٣ وكانت نسبة الذهب بها تصل الى ٩٦,٨٪ أصبح وزنها في نهاية القرن الثامن عشر ٣,٤٤٨ جم كما انخفضت نسبة الذهب إلى ٧٥ ٪ (١١) .

٥ ـ اما العامل الأخير في هذا السياق، فهو اتساع مساحة الأراضي الزراعية المعفاة من الضرائب من الأوقاف والوسيّة وهي الأرض التي كانت في حيازة الملتزمين فضلا عن مسموح العلماء ومسموح البدو.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكان ذلك يعنى تزايد الضرائب على أراضى الفلاحة وهى الأراضى التى كان يزرعها الفلاحون (١٢).

إن تدهور تجارة العبور والتضخم فى الأسعار واتساع مساحة الأراضى المعفاة من الضرائب، قد أرهق القطاعات المنتجة فى الريف والمدينة. وكان هذا الإرهاق اكثر وضوحا فى القطاع الريفى الذى كان يعانى من عملية نهب وابتزاز مستمرة تحدث عنها الجبرتى فى اكثر من موضع (١٣).

ويفسر جيرار أحد علماء الحملة الفرنسية أسباب تدهور الأوضاع فى الريف خلال تلك الفترة لوسائل المماليك فى الحصول على الفائض والتى كانت تعتمد على القوة وبالتالى جعلتهم لايهتمون بتحسين الأرض أو النهوض بالزراعة.

غير أن جيرار يؤكد انه فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر تحسنت أوضاع المنطقة الواقعة بين أسيوط وقنا حيث حدثت عناية كبيرة لصيانة الترع والجسور ويرجع ذلك إلى ضعف قبضة المماليك خلال تلك الفترة على هذه الاقاليم وإلى الإصلاحات التى نفذها شيخ العرب همام الذى حكم الصعيد خلال الفترة ما بين عامى ١٧٦٥ ـ ١٧٦٩. غير انه يعود فيقرر أن المنطقه مالبثت أن أصبحت مسرحا للصراعات والقلاقل بين المماليك الفارين من سلطة القاهرة بعد القضاء على حركة همام. ونتيجة لذلك عادت هذه المنطقة لتصبح فى حالة من الضنك(١٤) وقد أفاضت المصادر فى تصوير مدى البؤس الذى وصل إليه الفلاحون خلال تلك الفترة فالرحالة الفرنسى فولنى الذى زار مصر خلال عامى ١٧٨٣ ـ ١٧٨٤ وكتب عنها يقول فى مثل هذا القطر (يقصد مصر) كل شىء يذهب إلى الحكومة، وحيث لا يحصل الزراع على نتائج عملهم. ويعمل الفلاحون تحت ظروف من القهر والإجبار، فإن الناتج الزراعى يكون ضعيفا.

تلك هى حالة مصر فى نهاية القرن الثامن عشر فالجزء الاكبر من الأرض الزراعية فى أيدى المماليك والفلاحون مجرد آلات مأجورة لا يترك لهم ما يكفى استمرار حياتهم. فالأرز والقمح يذهب إلى موائد سادتهم ولا يترك لهم إلا محصول الذرة، وهو طعامهم طول العام، ويعيش الفلاحون تحت ظروف من القلق والخوف المستمر من النهب من قبل البدو والابتزاز من قبل المماليك (١٥).

وكان من الطبيعى أن يقاوم الفلاحون تلك الأوضاع الجائرة بشتى الوسائل واتخذت مقاومتهم مظهرين:

- الهرب من الأرض وهى ظاهرة قديمة فى التاريخ المصرى لكنها اصبحت ملحوظة فى العصر العثمانى. فقانون نامة مصر الذى صدر فى عهد السلطان سليمان القانونى (١٥٢٠ ـ ١٥٦٦) اشار إلى ظاهرة هرب الفلاحين من الأرض ووضع الضوابط الخاصة بمواجهتها ويستفاد مما جاء بهذا القانون أن بعض القرى قد هجرها الفلاحون بشكل كامل وأن جدب تلك القرى يرجع إلى ظلم عمال الحكومة أو تعدى الكشاف (الحكام المحليين) أو ظلم شيوخ العرب أو هجمات البدو(١٦).

وخلال زيارته لسوريا لاحظ الرحالة فولنى أن الفلاحين المصريين المهاجرين إلى سورية ينتشرون حتى حلب وديار بكر شمالا بسبب الأعباء المالية والمظالم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الواقعة عليهم حتى أقفرت مناطق واسعة من أهلها مثل إقليم الفيوم الذى اشتهرت أرضه بخصوبتها ووفرة خيراتها[١٧] وتشير سجلات الضرائب وحيازة الأرض (الترابيع) التى عملت زمن الحملة الفرنسية (١٢١٥هـ) ١٨٠٠إلى أن بعض القرى فى صعيد مصر قد خربت وجلا عنها أهلها مثل قرية ناقوستبمصر الوسطى التى تقول عنها هذه الدفاتر أنها كانت عام ١٢١٣هـ (١٣٩٨) عند وصول الفرنسيين خرابا ولم تحصل منها أية أموال[١٨].

- أما المظهر الآخر لمقاومة الفلاحين فهو الانتفاض ضد السلطة بشكل مباشر أو من خلال المشاركة فى حركات مناهضة لهذه السلطة، مثل حركة شيخ العرب همام التى لاقت تأييدًا وتجاوبًا واسعا من الفلاحين فى صعيد مصر. وإذا كانت حركة همام قد إنهارت بسبب اصطدامها بطموحات على بك الكبير الذى كان يطمح فى قيام دولة مركزية إلا أن أصداء هذه الحركة التى كانت تهدف إلى ضرب سلطة المماليك فى مصر ظلت فى وجدان السكان فى صعيد مصر. فرفاعة رافع الطهطاوى بعد أكثر من ستين عاما يحاول أن يقرب فكرة الجمهورية للمصريين عندما يقارنها بنظام الحكم الذى أقامه شيخ العرب همام حيث يطلق عليه تعبير جمهورية التزامية وذلك فى كتابه المعروف تخليص الإبريز[١٩].

وإلى عهد قريب كانت القرى فى جنوب أسيوط لاتزال تحتفظ بأغنية كانت ترددها الأمهات لأطفالهن قبل النوم ويقول مطلعها ياولد حسن طفلك ضرب.. والمدينة تزعزعت والغزوة هجمت عالبلد وربما كانت تلك الاغنية تشير إلى انهيار حركة همام، وقد أعقب انهيار حركة همام (١٧٦٩) حالة من الفوضى وعدم الاستقرار فى الصعيد استمرت حتى مجئ الحملة الفرنسية (١٧٩٨).

ففى رحلته إلى صعيد مصر عام ١٧٧٨ وصف الرحالة الفرنسى سونينى حالة الاضطراب وعدم الاستقرار التى شاهدها فى المنطقة الواقعة بين جرجا وأسيوط بقوله إن المنطقة كانت بعيدة كل البعد عن الاستقرار. فالفلاحون كانوا فى تلك المناطق فى حالة ثورة بعدان رفضوا دفع الضرائب المطلوبة. كما انضم إليهم بعض العرب المستقرين واستطاعوا أن يلحقوا هزيمة كبيرة بقوات الكشاف المحليين الذين حاولوا توحيد قوتهم لمواجهة العناصر الثائرة. ونتيجة لذلك تردت المنطقة فى حالة من الفوضى والاضطراب فالحقول قد شاع فيها الدمار بعد أن هجرها الفلاحون ولجأوا إلى عمل السلاح وأصبحت الطرق الرئيسية تعج بالعصابات وقطاع الطرق. ويقول سونينى إن الفترة التى قضاها فى طهطا لم يكن يستطيع مغادرة المدينة بسبب حالة الهياج فى مناطق الريف المجاورة، وإنه اضطر إلى ركوب أحد سفن نقل غلال الميرى إلى العاصمة بسبب تلك الاضطرابات[٢١] نصل من هذا إلى أن القرية المصرية كانت عند وصول الفرنسيين مشتبكة فى صراع عنيف مع سلطات المماليك وأتباعهم فى الأقاليم. ومع عناصر البدو غير المستقرين ومع قطاع الطرق المحترفين، وبعض هذه الأخطاء ترجع إلى أوائل العصر العثمانى حيث أشار إليها قانون نامة مصر الذى أشرنا إليه[٢٢]. وأكدها مرة أخرى الرحالة سونينى عند حديثه عن القرى فى المنطقة المجاورة لدمنهور التى رآها فى حالة قلق مستمر بسبب الخوف من هجمات الكشاف والبدو[٢٣] فقد كان الوجه البحرى بدوره يعانى

من قلق مماثل بلغ ذروته خلال انتفاضات بدو العبابيب والهنادى ضد السلطة المملوكية العثمانية، والتى عاصرت انتفاضاتهم صعود قوة على بك الكبير الذى تمكن من تدبير قوتهم بعد أن تمكنوا من فرض سيطرتهم على معظم بلاد الشرقية والقليوبية وآلت إليهم حراسة الملاحة فى النيل(٢٤).

والملاحظ أن اشتباكات الفلاحين مع السلطات المحلية وعملائة فى الريف لم تكن تتوقف خلال تلك الفترة، فالجبرتى يذكر فى أحداث عام ١١٩٢هـ (١٧٧٨) خلال حكم محمد بك ابو الدهب كيف عين إبراهيم جوربجى سنجقا ومنحه التزامات جديدة منها قريتى سنبيسى ومنية حلفا (قليوبية) وكان إبراهيم جوربجى ظالما وقاسيا فى تعامله مع الفلاحين، وكان أحد إتباعه فى قرية منية حلفا من ابناء هذه القرية يعامل الفلاحين بقسوة بالغة ويقوم بتعذيبهم حتى يستخلص لسيده كل ما يستطيع من الأموال فلما هرب إبراهيم بك ومعه إسماعيل بك اجتمع الفلاحون على ذلك المقدم وقتلوه وحرقوه بالنار(٢٥) ومتابعة تحركات الجماهير فى الريف والمدينة خلال تلك الفترة توحى بأن الريف والمدينة كانا على وشك الالتحام فى ثورة عامة ضد الحكم المملوكى(٤). فالجبرتى يذكر انه فى عام ١٧٩٥، ١٢٠٩هـ ظهر سكان إحدى قرى بلبيس (شرقية) فى شوارع القاهرة وطالبوا الشيخ الشرقاوى الذى كانت هذه القرية يقع جزء منها فى إطار التزاماته طالبوه بالتدخل لإلغاء الضرائب التى فرضها المماليك على هذه القرية، وكان هذا التحرك بداية لتحرك جماهيرى كبير قاده علماء الأزهر فى القاهرة بعد أن أوقفوا الدراسة بالأزهر، وانتهى الموقف برفع الضرائب الجديدة التى فرضتها المماليك ووقعوا حجة يتعهدون فيها برفع الظلم عن الشعب وعدم فرض ضرائب جديدة إلا بعد استشارة العلماء، وأن يرسلوا غلال الحرمين الشريفين ويصرفوا غلال الشون وأموال الرزق وأن يبطلوا رفع المظالم المحدثة (ضريبة) والكشوفيات والتفاريد والمكوس.. وأن يكفوا أتباعهم عن امتداد أيديهم إلى أموال الناس ويرسلوا صرة الحرمين والعوائد المقررة من قديم الزمان ويسيروا فى الناس سيرة حسنة(٢٦).

ويلاحظ أن جو الصراع هذا قد اثر على تخطيط القرية وعلى طراز العمارة فى الريف خلال تلك الفترة، حيث كانت مبانى القرى تشبه القلاع مستعدة لمواجهة اى هجمات مفاجئة كما تشهد بذلك المصادر المعاصرة(٢٧). وهى حقيقة أشار إليها الرحالة الإنجليزى سايللى سان جون انذى زار مصر بعد ذلك فى أوائل عصر عباس حيث يقول إن القرية كانت تحصن نفسها فى الماضى ضد هجمات أعدائها بطريق بدائية، فكانت منازلها وظهرها للخارج فى شكل دائرى قبل قطيع الخيل الذى يتعرض بهجوم من الذئاب. أما منافذ القرية للخارج فكانت تحكمها بوابات تتكون من كتل ضخمة من الخشب (٢٨).

كما تعرض على مبارك لهذه الظاهرة أيضا عند حديثه عن قرية بنجا (سوهاج) حيث يقول إنه كان يحيط بها سور من الخارج به فتحات من أعلى تستخدم لإطلاق النار للدفاع عنها ضد اى هجوم مفاجئ (٢٩).

وعلى هذا فالقرية عند مجيء الفرنسيين كانت قد تمرست على الأخطار حيث كانت مشتبكة فى صراع مع سلطات المماليك وعناصر البدو غير المستقربين وعناصر

التمديد الأخرى من عصابات اللصوص المحترفين. فكان من المنطقى أن تتجه تلك المقاومة إلى الفرنسيين الذين احتلوا القاهرة ويحاولون تأسيس سلطة لهم فى الريف. خاصة وأن الغزو الفرنسى قد أعاد إلى الأذهان ذكريات الحروب الصليبية. يضاف إلى هذا أن الأعباء المالية قد تزايدت على الفلاحين فى ظروف الحكم الفرنسى، كما أن وسائل الفرنسيين فى جمع الضرائب لم تكن أقل قسوة من وسائل المماليك، وهو ما أكدته المصادر الفرنسية نفسها.

الأعباء المالية فى العهد الفرنسى

نتج عن انهيار السلطة العثمانية المملوكية على يد الحملة الفرنسية، وهرب كبار الموظفين العثمانيين، اضطراب فى أوضاع الإدارة المالية وكان على سلطات الاحتلال الفرنسى أن تعيد بناء هياكل الإدارة المالية بما يكفل سيطرة الفرنسيين على مصادر الدخل فى البلاد لإعاشة الجيش الفرنسى، خصوصا بعد تدمير الأسطول الفرنسى فى معركة أبى قير البحرية (أغسطس ١٧٩٨) وفرض الإنجليز حصارًا اقتصاديا على الشواطئ المصرية.

وكانت عملية إعادة بناء هياكل الإدارة المالية تتطلب الحصول على أكبر قدر من المعلومات المتعلقة بحيازة الأرض وأوضاع الضرائب وحجمها وقد حصل الفرنسيون على هذه المعلومات وغيرها من مصدرين:

الأول: هو حسين أفندى أحد موظفى الرزنامة فى الفترة السابقة على الحملة الفرنسية، والمعلومات التى قدمها كانت فى شكل إجابات على أسئلة ستيف مدير الإدارة المالية فى العهد الفرنسى، وجاءت فى ستة عشر بابا تضمنتها الوثيقة المعروفة بوثيقة حسين أفندى الرزنامجى والتى نشرها وعلق عليها شفيق غربال(٣٠).

المصدر الآخر هو العناصر التى كانت تباشر أعمال الشئون المالية من الأقباط عند وصول الفرنسيين وهؤلاء كانوا فى البدايه حريصين على كتمان ما لديهم من معلومات تتصل بأسرار عملهم حتى يطمئنوا إلى استقرار الأوضاع وبقاء الفرنسيين فى مصر، ودافعهم إلى ذلك هو بقاء الشئون المالية فى أيديهم، وقد روى ستيف كيف أنه تحايل على جمع عدد منهم فى منزله وأبقاهم فيما يشبه الأسر ثلاثة شهور اضطروا خلالها إلى أن يقدموا له معلومات دقيقة عن أوضاع الحيازة والضرائب المقررة على القرى ومساحتها (٣١) ومن الواضح أن الفرنسيين لم يتمكنوا من الحصول على هذه المعلومات إلا خلال عام ١٨٠٠ يتضح ذلك أولا من الرسالة التى أرسلها الوكيل الفرنسى ببنى سويف إلى الجنرال داماس Damas فى ٢٨ نوفمبر ١٨٠٠، والتى ورد بها ملخص عن الضرائب التى كانت تحصل على الأرض الزراعية وأنواعها وأوضاع حيازة الأرض وحقوق الملتزمين وغيرها (٣٢).

إن الدفاتر التى أنشأها الفرنسيون بهذا الخصوص تحمل تاريخ عام ١٢١٥هـ (١٨٠٠) ذلك أن سلطات الاحتلال الفرنسى قد سجلت المعلومات التى حصلت عليها فيما يتعلق بالضرائب وحيازة الأرض فى دفاتر جديدة تضمنت معلومات وافية عن مساحة أراضى القرى والضرائب المقررة عليها وأنواع الحيازة ، وكذلك الأرضى التى أعفيت من الضرائب فى كل قرية، وقد وصل إلينا منها ثلاث دفاتر: اثنان عن الوجه البحرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والثالث عن مصر الوسطى والأشمونين. ويبدو أن الصعيد الأعلى الذى كان موضع صراع عنيف ومقاومة ضد الفرنسيين لم تعمل عنه دفاتر خلال حكم الفرنسيين.

وهناك ما يؤكد أن المعلومات التى وردت بهذه الدفاتر أخذت من الدفاتر السابقة عليها والتى كانت لاتزال فى حيازة المعلمين الأقباط كما يتضح ذلك من مقدمة الدفتر الخاص بولاية الشرقية ويتضح من هذه الدفاتر أن ضرائب عام ١٢١٣ هـ (١٧٩٨) قد اتخذت أساسا لتقدير الضرائب على الأراضى الزراعية فى العهد الفرنسى ففى تعليق على الضرائب المقررة على قرية صنو بمصر الوسطى جاء به «حكم واقع سنة ١٢١٣ هـ وهو تعليق تكرر فى أكثر من موضع [٣٣] وهذه الدفاتر تؤكد أن الضرائب المقررة على القرى والأراضى الزراعية لم تشهد تغييراً بذكر زمن الاحتلال الفرنسى، سواء فى ذلك الضرائب الأصلية أو الضرائب الإضافية وتؤكد وثائق الحملة الفرنسية أن سلطات الحملة قد طبقت كشوف الضرائب التى حصلت عليها من مصادر المعلمين الأقباط دون التأكد من صحة ما ورد بها من معلومات، فبعض القرى التى فرضت عليها ضرائب عالية لم تصلها مياه النيل منذ أكثر من سبع سنوات. كذلك أشارت هذه الوثائق إلى أن المعلمين الأقباط الذين اعتمدت سلطات الحملة على بياناتهم كانوا قبل وصول الحملة الفرنسية يبالغون فى الضرائب على فقراء الفلاحين إرضاء لسادتهم الملتزمين من المماليك [٣٤].

وكان الفرنسيون يحصلون الضرائب نقدا إذا كان الفيضان ضعيفا ولم تغمر المياه كل الأرض وتصبح مساحات كبيرة من الأرض شراقى لأنهم يعلمون أن الفلاحين الذين فى حيازتهم هذه الأراضى ليس لديهم ما يدفعونه من المحاصيل. كما حدث فى عام ١٨٠٠ حيث أرغم الفلاحون فى القرى التى شرقت أراضيها على دفع ضرائبها، الأمر الذى كان يؤدى إلى هرب الفلاحين فى أغلب الأحيان وتصبح قرى كثيرة مهجورة. وكانت أوامر ستيف مدير الإدارة المالية إلى الوكلاء الأقباط تقضى لبتحصيل الضرائب كاملة حتى على القرى المهجورة[٣٥]. كان يحدث ذلك فى الوقت الذى كانت فيه مناطق إنتاج الأرز فى شمال الدلتا. تعانى من أزمات اقتصادية ناتجة عن الحصار الاقتصادى الذى فرضه الأسطول البريطانى على سواحل مصر الشمالية عقب معركة أبى قير البحرية، حيث تسبب هذا الحصار فى توقف عمليات تصدير الأرز كما انخفضت أثمانه وبالتالى عجز الفلاحون فى هذه المناطق عن سداد الأموال المقررة عليهم للإدارة الفرنسية. كما عجز التجار المحليون عن تقديم القروض اللازمة للفلاحين لزراعة الأرز. وكان الفلاحون فى هذه المناطق يحصلون على قروض مقدما من التجار تعينهم على زراعة الأرز على أن يردوا لهم سدادا لقيمة المبالغ التى حصلوا عليها. مما يجعل الفلاحين فى هذه المناطق يضجون بالشكوى. ولدينا شكوى من هذا النوع بالغة الأهمية تقدم بها مشايخ وفلاحو قرية الضهرة (مركز فارسكور دقهلية) إلى الجنرال مينو بتاريخ ١٥ يوليو سنة ١٨٠٠ واضح منها انهم أرغموا على دفع ضريبة تبلغ عشرة الاف بوطاقه عن عام سابق باعوا بسببها كل ما يملكون وأن نصف قريتهم قد أصبحت جرداء بسبب زحف الرمال عليها. وجاء فى شكواهم أن تجار دمياط الذين كانوا عادة يقدمون لهم السلف، باتوا هم أيضا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مفلسين بسبب كساد التجارة الناتج عن حضور الأسطول الإنجليزى للشواطئ المصرية. وهذه العوامل ادت إلى ترك الفلاحين لقريتهم بحثا عن عمل فى مكان اخر. وتقول الشكوى إن الموظف الفرنسى المسئول عن المنطقة قد اظهر تعاطفه معهم وخفض لهم ٤٠٠ بوطاقة من المبلغ المطلوب، لكن الوكيل القبطى طلب منهم دفع المبلغ المقرر كله وهم يرون أن الموت أهون عليهم من دفع المبلغ المطلوب وقد قامت السلطات الفرنسية بفحص هذه الشكوى وثبت صحة ما جاء بها»(٣٦).

وتوضح هذه الشكوى أن سطوة المحصلين والصيارف الأقباط قد ازدادت فى ظل الإدارة الفرنسية وهى حقيقة اكدتها أيضا كتابات الجبرتى(٣٧).

وفى شكوى اخرى تقدم بها فلاحو قرية فرسكور فى نفس التاريخ (١٥ يوليو سنة ١٨٠٠) تاكد ان وصول الفرنسيين إلى مصر تسبب فى توقف التجارة الخارجية خاصة تجارة الأرز مع بلاد الشام مما ادى إلى انخفاض سعر الأرز بشكل ملموس مما أضر بالفلاحين، وتسفل وفاتق الحملة الفرنسية بالاضافة إلى هذه الالتماسات التى تعكس معاناة القرية المصرية فى ظل الحكم الفرنسى وتحدد اسماء المعاناة وهى الضرائب والجفاف وزحف الرمال وغارات البدو (٣٨).

ومن الواضح أن الريف المصرى كان خلال الفترة التى اعقبت وصول الفرنسيين إلى مصر مسرحا للفوضى والاضطراب صورها الجبرتى بقوله «إن اكثر الفارين رجع إلى مصر (يقصد أن اكثر الفارين من القاهرة رجعوا إليها) لضيق القرى وعدم وجود ما يتعيشون به وانزعاج الريف بقطاع الطرق والعرب والمناسر بالليل والنهار والقتل فيما بينهم وتعدى القوى على الضعيف واستمرت الطرق محفرة والأسواق مقفرة والحوانيت مقفلة والعقول مخبولة والحانات والوكائل مغلوقه والنفوس مطبوقة والغرامات نازلة والأرزاق عاطلة والمطالب عظيمة والمصائب عميمة»... ويستطرد الجبرتى فى وصف هذه الأوضاع بقوله «... ومنها وقوف العرب وقطاع الطريق بجميع الجهات القبلية والبحرية والشرقية والغربية والمنوفية والقليوبية والدقهلية وسائر النواحى فمنعوا السبيل ولو بالخفارة وقطعوا طريق السفارة ونهبوا المارين من أبناء السبيل والتجار وتسلطوا على القرى والفلاحين وأهالى البلاد والحرف، والخطف للمتاع والمواشى من البقر والغنم والجمال والحمير وافساد المزارع ورعيها . حتى كان اهل البلاد لايمكنهم الخروج ببهائم إلى خارج القرية للرعى أو للسعى لترصد العرب لذلك ووثب اهل القرى على بعضهم ...»(٣٩).

وفى المناطق التى استقرت فيها سلطة الفرنسيين لم تتغير اساليبهم فى جباية الضرائب عن سابقيهم من المماليك، بل إن سطوة جامعى الضرائب من الاقباط قد زادت على الفلاحين بعد أن اصبح هؤلاء الاقباط فى خدمة الفرنسيين، فيتذكر ديبوا (احد علماء الحملة انه اقام فى بلدة منوف فى منزل يقيم به مباشر قبطى، كان يأمر ببلد اولئك الفلاحين الذين لم يدفعوا الضريبة المقررة عليهم فى فناء منزله (٤٠).

وقدوصف احد الجنود الفرنسيين عملية تحصيل الضرائب فى إحدى القرى وما يصاحبها من عنف وقوة بقوله: بمجرد دخول الجنود القرية انتشر الرعب والخوف بين الفلاحين، وأحضر الفرنسيون شيخ القرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأعطوه مهلة أربع ساعات لجمع الضرائب من الفلاحين ، وعلى الرغم من أن الشيخ أخبرهم بأن العرب قد أتوا الى القرية ونهبوا كل ما فيها. الا أن الفرنسيين لم يعبؤا بذلك وبعد انتهاء المهلة المحددة عادت القوة العسكرية إلى مقرها وهى تجر وراءها مجموعة من الفلاحين مربوطين بعضهم ببعض ومعهم شيخ القرية الذى أرغموه على أن يضغط على الفلاحين لكى يدفعوا ما عليهم خلال ساعة واحدة وإلا سيعاقب ويضرب، وأمام هذا الضغط والتهديد أحضر الفلاحون ماشيتهم التى اشتراها شيخ القرية بثمن يقل كثيرا عن سعرها، وبذلك تم تسديد الضريبة (٤١).

إنها نفس الأساليب والوسائل التى أشار الجبرتى إليها عند حديثه عن وسائل الفرنسيين فى جباية الضرائب، فهو يقول ضمن حوادث عام ١٢٤٣ ان المباشرين الأقباط تصاحبهم قوة من الجنود الفرنسيين، فينزلون القرى ويطلبون المال والكلف الشاقة بالعسف ويؤجلونهم بالساعات، فإن مضت الساعات ولم يوافوهم بالمطلوب، حل بهم ما حل من الحرق والنهب والسلب والسبى خصوصا إذا فر مشايخ البلدة من خوفهم وعدم قدرتهم وإلا قبضوا عليهم وضربوهم بالمقارع والكسارات على مناصلهم وركبهم وسحبوهم معهم بالحبال وأذاقوهم النكال،(٤٢).

ويقول الجبرتى أيضا فى أحداث عام ١٢١٥هـ (جمادى الثانية)

وفيه قرروا على مشايخ البلاد بقرارات يقومون بدفعها فى كل سنة أعلى وأوسط وأدنى .. فلما شاع ذلك ضجت مشايخ البلاد لأن فيهم من لايملك عشاءه، فاتفقوا أن وزعوا ذلك على الأطيان وزادت فى الخراج واستملوا البلاد والكفور من القبطة، فأحلوهم عليهم ، حتى الكفور التى خربت من مدة سنين بل سموا أسماء من غير مسميات (٤٣).

وكانت القرى التى ترفض أداء الضرائب تعاقب حيث تتوجه إليها قوة فرنسية ويلقى القبض على كل أفرادها ويساقون مكبلين حتى يتم دفع ما عليهم من ضرائب

وتوضح وثائق الحملة الفرنسية أن بعض القرى قد عوقبت عقابا رادعا بسبب عدم قدرتها على دفع الضرائب (٤٤)

وعلى هذا كان من المنطقى أن تلقى القوات الفرنسية مقاومة عنيفة فى الريف ومن قبل الفلاحين الذين كانوا قد تمرسوا على مواجهة الخطر منذ فتر طويلة فالرحالة الإلمانى الذى زار مصر فى القرن السابع عشر (١٦٧٢) يذكر أنه شاهد مطاردة لبعض الفلاحين فى إحدى قرى الدلتا من قبل كاشف المنطقة الذى حضر للمطالبة ببعض الإتاوات لكن الفلاحين امتنعوا عن الدفع واشهروا السلاح فى وجهه فاستعان الكاشف بقوة من الفرسان كانت قريبة من الموقع مما جعل الفلاحين يهربون لكن قوة الفرسان استمرت فى مطاردتهم فألقى الفلاحون بأنفسهم فى النهر حيث غرق ستة منهم (٤٥)

وفى البداية اتبع أهالى القرى مع الفرنسيين ما يمكن أن نسميه بسياسة الأرض المحروقة خلال زحف قوات الجيش الفرنسى نحو القاهرة، حيث كان سكان القرى يخلون قراهم حاملين معهم كل ما يمكن أن تستفيد منه القوات الفرنسية (٤٦).

وهى سياسة أرهقت الفرنسيين كثيرا. وتشير المصادر الى أن الجيش الفرنسى قد واجه صعوبات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كبيرة خلال اجتيازه المنطقة من الإسكندرية للقاهرة، حيث وجد فى طريقه بلادا مقفرة اخلاها اهلها قبل قدوم الفرنسيين، وهاجروا منها بعيالهم ومواشيهم وتقول مصادر الحملة الفرنسية أن الجنود الفرنسيين عانوا من قلة الزاد خلال هذه المرحلة فالقرى التى كانت على طريق الجيش أصبحت خالية لأن الأهالى قد هاجروا منها إلى عمق الدلتا. وفى هجرتهم ساقوا مواشيهم معهم

غير أن هذه السياسة سرعان ما تحولت إلى صدام عنيف بين الريف وقوات الحملة الفرنسية عندما بدأ الفرنسيون يحاولون تأسيس سلطة لهم في الريف وتسببت سياسة النهب التى اتبعها الفرنسيون والمصحوبة بهتك الأعراض والاعتداء على حرمات النساء فى عنف الصراع.

وكانت البحيرة أول إقليم تجتازه القوات الفرنسية، حيث تعرضت القرى التى مر بها الجيش الغازى للاعتداء ونهب المنازل: وكان الجنود الفرنسيون ينهبون كل ما تصل إليه أيديهم ومن القرى التى تعرضت للنهب خلال تلك الفترة: النجيلة وشابور والطرانة ووردان والقطا. ولما رأى مدير مهمات الجيش أن قرى الشاطئ الغربى قد أقفرت من الأقوات أمر قوة من الفرسان (١٤٠٠) جندي بعبور النيل لمصادرة الأقوات في البلاد الواقعة بالبر الشرقي [٤٧]وقد أفاضت المصادر فى الحديث عن الصراع الذى خاضته القرية المصرية ضد القوات الفرنسية، فمن البداية كان الفلاحون والعرب يتعقبون فرق الجيش الفرنسى فى زحفها نحو القاهرة فيقتلون من يدركونه من المتخلفين عن قوة الجيش بسبب الإعياء أو التعب أو الذين يحملون الرسائل بين قواد الفرق، حتى اضطر بونابرت إلى أن يشدد الأوامر على الجنود والمدنيين التابعين للحملة بعدم الابتعاد عن فرقهم، وذلك فى أمر أصدره فى ١٦ يوليو سنة ١٧٩٨. وفى نفس الوقت فإن العبء الأكبر فى معركة شبراخيت قد وقع على كاهل الأهالى [٤٨].

وتعتبر معركة السالمية (مركز فوة) من المعارك العنيفة التى خاضتها القوات الفرنسية ضد الفلاحين وأهالى الريف ويذكر فيفان دينون أن سبب هذه المعركة هى الهجمات المتكررة التى كان يشنها أهالى القرى فى منطقة مطوبس وما حولها حيث كان الفلاحون يهاجمون سفن الدوريات الفرنسية فى النيل ويطلقون النار عليها سواء تلك التى تتقدم القوات الفرنسية أو تلك العائدة من المعسكرات. وقد تعددت هذه الهجمات مما اضطر القوات الفرنسية إلى تسيير قوارب مسلحة فى النيل وتوجيه كتائب من القوات الفرنسية فى عمليات ضد هذه القرى. وكانت قرية (السالمية) واحدة من القرى التى وجه الفرنسيون جهدهم إليها بهدف إرهابها وإرهاب المنطقة التى تقع فيها.

ففى ١٣ أغسطس تحركت قوة فرنسية قوامها ثلاث كتائب محمولة على عدة سفن ونزلت هذه القوات على بعد ما يقرب من ميل من قرية السالمية . وبينما أحاطت كتيبة بالقرية زحفت أخرى عن طريق شاطئ النهر بينما اتخذت كتيبة ثالثة موقعها على بعد ميلين خلف القرية فى محاولة لإحكام الحصار حولها. ويبدو أن الأهالى قد علموا بهذا الهجوم حيث وجدتهم القوات الفرنسية فى وضع الاستعداد لمواجهة الهجوم أمام القرية . ويقول دينون الذى حضر هذه المعركة : إن الأهالى هم الذين بدءوا الهجوم على القوات الفرنسية (وربما كان يبرر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عنف الانتقام الذى قام به مينو من هذه القرية وعندما أصبحت جماهير الفلاحين فى مرمى النار بدأت القوة الفرنسية فى إطلاق النار على الأهالى حيث سقط عدد من الذين يقودون الهجوم، بينما وجد الباقون أنفسهم محاصرين. ولكن نتيجة لبطء تحرك الكتيبة المكلفة بالتصدى لمنع انسحاب الأهالى تمكن شيخ القرية وأتباعه من الهرب. وعندما جاء الليل كانت السنة اللهب وطلقات الرصاص يمكن ملاحظتها على بعد أكثر من عشرة أميال. وقد عين الفرنسيون شيخا للقرية بدلا من الشيخ سلامة العقدة الذى كان يقود المقاومة ضد الفرنسيين وعندما أخمدت النيران كانت قد دمرت منزل شيخ القرية المشار إليه (٤٩) والذى يبدو أنه كان مستهدفا من قبل الفرنسيين. وقد أمر مينو بقتل كل من كان يحمل السلاح بالقرية ومصادرة مواشيها ثم أشعل فيها النار التى دمرت ثلاثة أرباع القرية كما نقل تسعة من سكانها ثم أصدر منشورا بمناسبة هذه المعركة موجها إلى أهالى القرى المجاورة يصف ما وقع من عقاب لأهالى السالمية وشيخها سلامة العقدة ويتهدد باقى القرى إذا وقع منها اعتداء على الجنود الفرنسيين(٥٠).

ومن المعارك الهامة التى خاضتها القرية ضد الفرنسيين معركة كاشباس عميرو كلرها فى جولته فى شمال الدلتا (سبتمبر ١٧٩٨) اصطدمت القوة التى كان يقودها مينو وتقدر بمائتى رجل بمقدمة من أهالى هذه القرية. وقد بدأ الاشتباك عندما أطلق الفلاحون النار على طلائع هذه القوة ومنهم مينو نفسه مما أدى إلى قتل أحد مرافقيه وتراجعت القوة نحو كفرشباس وخلال تراجعها واجهت القوة الفرنسية مقاومة عنيفة من أهالى كفرشباس التى كانت محصنة بأسوار عاليه بها أبراج كان الأهالى يطلقون منها النار ونظرًا وإخلاء التفوق النيران الفرنسية فقد أرغمت القوة الأهالى على التراجع وإخلاء بعض هذه الابراج لتتركز المقاومة الشرسة حول واحد منها استماتت الأهالى فى الدفاع عنه، وفى هذا الصراع كاد الجنرال مينو أن يقتل بعد أن قتل جواده. ولجأ الفرنسيون إلى خططهم التى كانوا يلجأون إليها عندما يتأزم موقفهم العسكرى فى مواجهة القرى وهو إشعال النار فى القرية ليرغموا المدافعين عن البرج على إخلائه وكان الفلاحون فى القرى المجاورة قد دخلوا المعركة إلى جانب أهالى القرية فى الدفاع عنها مما اضطر القوة الفرنسية للتراجع بعد أن خسر الفرنسيون عددا من القتلى والجرحى. وخلال انسحاب الفرنسيين استولوا على حمولة ٢٠٠ حمارًا من الطيور إلى جانب ٣٠٠ رأس من الغنم وفى خطابه حول هذه المعركة إلى بونابرت، أشار مينو إلى أن التوغل فى هذه الجهات محفوف بالمخاطر، لأن معظم القرى فى تلك البلاد محصنة، وإخضاعها يستلزم قوة كبيرة مسلحة بالمدافع(٥١).

إن القوة تقدمت فى اتجاه قرية شباس عمير عبر طريق ضيق متعرج تسبقها مجموعة قيادة على رأسها مينو ومرمون وطبيب ومترجم ورسام و إن هذه المجموعة انفصلت عن القوة الرئيسية بحوالى فرسخ. ويقول دينون وبينما كنا نلاحظ موقع كفر شباس وهى على مسافة بسيطة من قرية شباس. رأينا الطبيب يعدو عائدا بأقصى سرعة نحونا ويصيح قائلا «انهم ينتظروننا بالسلاح ويصيحون علينا ارجع». وقد رغب الدليل فى مفاوضتهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكنهم أجابوا بإطلاق النار من أسلحتهم التى على الرغم من قربنا منهم لم تصبنا بجراح.

لكننا بذلنا محاولة أخرى للتفاوض. لكن القوة تلقت دفعة أخرى من الرصاص للتحذير مما جعلها تتراجع. و لال تراجع هذه القوة اصطدمت بقوة أخرى من ا جال المسلحين تهدد خط تراجع الفرنسيين، وفى هذه اللحظة أصيب جولى بحالة من الرعب شلت حركته وسقط عن حصانه فى حالة عجز عن الحركة وبدون جدوى حاولنا رفعه حتى يركب خلف واحد منا أو أن يمسك بذيل أحد الجياد لكن نهايته كانت قد قربت ولم يعد قادرًا عن انتهاز أى فرصة للهرب، وظل فى مكانه يصيح من الرعب حتى أصبحت رأسه عرضة لرصاص العدو. وفى نفس الوقت تقدمت المجموعة التى أطلقت علينا النار ولم تعد أمامنا فرصة للنجاة من رصاص بنادقهم سوى العدو خلال رصاصهم الذى أصبح يتساقط فى كل جانب. ثم اصطدمنا بالمجموعة الثانية وكان دلو (أحد علماء الحملة) يركب حصانا حرونا وقد قطع لجامه ويقول دينون ولحسن الحظ كان لدى الوقت لربطه، وبعد أن قمت بهذه المهمة، وبينما كنت أعتلى حصانى رايته يسقط فى حفرة عميقة كان من الممكن أن يغوص فيها كلية لكنه نجا منها بسبب قامته العملاقة.

وفى تراجعه نحو بقية القوة يقول دينون إنه اخترق طريقا قطعه العدو وكان عليه أن يعبر أرضا مغطاة بالمياه، وتمكن من اللحاق بالقوة .ثم يقول «كانت الساعة الرابعة بعد الظهر عندما تراجعت القوة نحو كفر شباس وخلال تراجعنا نحو كفر شباس كان هناك أربعون شخصا يتحصنون فى خندق وراحوا يطلقون النار علينا ولكنهم لم يصيبوا أحدًا منا ولم يكن ردنا عليهم بأفضل منهم غير أنهم تراجعوا رغم هذا حيث كانت تنتظرنا مجموعة أخرى أسفل جدران القرية ومن ثم أدركنا أن هذه القرية أقرب إلى قلعة صغيرة يحيطها سور من أربعة أضلاع أو أربعة سواتر فى كل زاوية منها برج يتصل بواحد منها قلعة وهذه القلعة الصغيرة يفصلها عن القرية قناة مملوة بالمياه وأرض مستوية.

ويقول دينون ولقد فشل هجومنا الأول فى اقتحام الموقع وسقط الضابط المكلف بالهجوم عن جواده فى الماء وتفرقت مجموعته لمطاردة السكان. وقد تسرع الجنرالان مينو ومارمون فى معالجة الاضطراب والارتباك الذى حدث ومحاولة لم سعث هذه المجموعة وقد اضطرتهم هذه الحركة للمرور تحت البرج مما جعلهم عرضة لنيران العدو الأمر الذى تسبب فى قتل عدد من الجنود وجرح عدد آخر. ورغم ذلك استطاعت القوة الفرنسية الالتفاف حول القلعة ومن ثم تمكنت من اقتحام أحد أبواب القرية الذى أخلاه المدافعون حيث دخل مينو ومعه ثلاثون جنديا . ويقول دينون إنه لم يعد راكبا من المجموعة سواه والجنرال مينو. وكانت المنازل منخفضة بحيث وجدنا أنفسنا عرضة للنيران من ثلاث جهات، وفى الحال حذرت الجنرال مينو من أنه أصبح عرضة لنيران أحد القناصة، وفى اللحظة التالية سقط جواده قتيلا برصاص العدو وقذف بصاحبه فى حفر وظننته قتل. وذهبت محاولتى سدى لمساعدته عندما حضر الجنرال مارمون مع عدد من المتطوعين لمساعدتنا وسحبه من الحفره بينما نشط إطلاق الرصاص من كل جانب. وكان السكان مسلحين تسليحا جيدا ويتحصنون (فى ملاجئ محمية) ويحسنون التصويب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد اضطررنا إلى التقهقر بعد أن فقدنا عدداً من القتلى والجرحى. ثم عاودنا الهجوم بعد أن أعدنا تنظيم قواتنا في مواجهة الحصن الموازي للبرج الذي سبق أن استولينا عليه. ومع بداية الهجوم الجديد فقد العدو عدداً من رجاله وبالتالي أرغمناه على ترك المكان وبدأنا في إشعال النار في المنازل من أجل أن تتمكن القوة الفرنسية من الاقتراب من القلعة. إلا أنه مع بداية الهجوم على أبوابها جرح ثمانية من الفرنسيين وأصبح موقعهم محفوفا بالمخاطر. حسب رواية دينون وكان الفرنسيون قد خصصوا ثلاثين من جنودهم لحراسة أمتعتهم ولم يبق معهم سوى بضعة رجال.

ومع اقتراب الليل تعالت الصيحات التي كانت تلقى استجابة من القرى المجاورة التي بدأ أهلها يتجمعون لنجدة أخوانهم ويتشاورون في شق طريقهم بالقوة إليهم. ويقول دينون عندما أصبح الفرويون في مرمى النار فتحت القوة الفرنسية النار عليهم فجعلتهم يتراجعون ويقول دينون ثم حضر وفد من قرية شباس يتبعه شيخ القرية حيث أخبر قائد القوة الفرنسية عن طريق مترجم من مالطة أن العناصر التي تشتبك معهم من المجرمين الخطرين ولا أمل في التفاوض معهم، وإنه ما لم تتمكن القوة الفرنسية من الاستيلاء على القلعة خلال الليل فلا أمل لهم في الاستيلاء عليها في الصباح حيث سوف يتضح للفلاحين ضعف القوة الفرنسية، كما سوف يقوم الفلاحون في القرى المجاورة بقطع طريق تراجعهم ويصبح من المحتمل قتلهم جميعهم.

ويقول دينون إنه لم يكن من الممكن تجاهل هذه النصيحة خصوصاً أن لدينا عدداً من الجرحى يصعب حملهم عبر طرق ضيقة ومتعرجة بينما كان علينا أن نغطي انسحابنا. وبينما كان الفرنسيون في الانسحاب من الوضع الحرج الذي وجدوا أنفسهم فيه راحوا يطلقون النار على الفلاحين متظاهرين بالحصول على مدد، مستفيدين من الظلام ومنتهزين فرصة انشغال الفلاحين بإنقاذ ممتلكاتهم من النيران، مما جعل الفلاحون يأخذون في الانسحاب... ويقول: وعرفنا انسحابهم من بضعة جمال شردت عائدة إلى القرية، ومن صوت خوضهم في الماء حيث كنا نطلق النار عليهم بطريقة عشوائية... ويقول وعند طلوع النهار شرعنا في الانسحاب دون مقاومة تذكر بعد أن تمكنا من الإستيلاء على حمولة ٢٠٠ حمار من الطيور والحمام واقتياد ثمانمائة رأس من الغنم. ويصف دينون هذه الجولة بأنها كانت مغامرة خطرة(٥٤).

وقد شملت مقاومة الفلاحين للحملة الفرنسية تهديد الملاحة في النيل والترع التي كانت تستعملها القوات الفرنسية في تنقلاتها. كما حاول الأهالي منع مياه الشرب من الوصول إلى الاسكندرية، الأمر الذي جعل القوات الفرنسية تهاجم قرية بركة غطاس التي قام أهلها بمثل هذه المحاولة، وكانت الترعة التي تمد الإسكندرية بالمياه تمثل خط مواصلات حيوي للقوات الفرنسية بين القاهرة والإسكندرية: كذلك هاجمت القوات الفرنسية في نوفمبر ١٧٩٨ قرى القطا والبخيلة وكفر غرين التي كانت تهدد السفن الفرنسية فيما بين القاهرة والرحمانية. كما الف بونابرت كتيبة أصبحت مهمتها حماية الملاحة الفرنسية في النيل وفروعه. كما أمر بتسيير دوريات من السفن الحربية لحراسة الملاحة في فرعي النيل(٥٥) وإذا كان بعض مشايخ القرى قد لعبوا دوراً مشبوهاً لحساب الفرنسيين كما لاحظنا في معركة كفر شباس، فإنه لا

بعض المناطق لعب مشايخ القرى دورًا بارزًا فى قيادة الفلاحين فى مقاومة الغزو الفرنسى. مثل المقاومة التى قادها **ابو شعير** شيخ قرية عشما التى هاجمتها القوات الفرنسية يوم ٢٠ اكتوبر (١٧٩٨) ليلا وتمكنت من القضاء عليه هو وأسرته ونهبوا داره ومواشيه(٥٦).

وفى محاولة إخضاع إقليم المنصورة اصطدمت القوات الفرنسية بمقاومة ثلاثة من أعيان القرى هم **حسن طوبار والأمير مصطفى وعلى العديس** حيث حدثت معركة كبيرة عند الجمالية عندما حاولت القوات الفرنسية القضاء على المقاومة فى هذه المناطق وفى هذه المعركة خسر الفرنسيون عددًا من القتلى والجرحى(٥٧).

وعقب إخماد ثورة القاهرة الأولى (أكتوبر ١٧٩٨) قامت وحدات من الجيش الفرنسى بالطواف بالقرى المجاورة للقاهرة التى شاركت فى الثورة للبحث عن مشايخ القرى والأعيان الذين شاركوا أو حرضوا على الثورة فى القاهرة. وقبضت على مجموعة منهم فاعدم البعض واعتقل البعض الآخر، وكان من بين الذين اعدموا **سليمان الشواربى** شيخ ناحية قليوب(٥٨). الذى يقول **الجبرتى** إنهم وجدوا مكتوبا ارسله وقت الثورة إلى قرية سرياقوس ليشارك أهلها فى الثورة(٥٩).

المواجهة فى صعيد مصر:

من البداية كان **بونابرت** يرى أن بقاء الصعيد بعيدًا عن السلطة الفرنسية يهدد الوجود الفرنسى فى القاهرة نفسها. كما يحرم القاهرة من مواردها من الغلال التى كانت تحصل عليها قبل وصول الفرنسيين إليها، وعلى ذلك فقد كان تأسيس سلطة للفرنسيين فى صعيد مصر أمرًا حيويًا بالنسبة للفرنسيين(٦٠). ولذا فقد حاول الفرنسيون الوصول إلى نوع من التفاهم مع المماليك الذين فروا إلى الصعيد بقيادة مراد بك فى أعقاب معركة إمبابة؛ غير أن مشروع المعاهدة قد فشل حيث رفض مراد بك أن تحدد إقامته مع قواته فى المنطقة الواقعة إلى ما وراء حدود إقليم جرجا كما رفض أن يحكم الإقليم الواقع إلى الجنوب تحت السيادة الفرنسية. وكان ذلك إيذانًا ببداية حملة ديزيه على الصعيد، وقد تكونت تلك الحملة من حوالى خمسة الاف رجل من المشاة والفرسان والمدفعية والمهندسين مع السفن الحربية اللازمة(٦١) وقد بدأت الحملة تحركها جنوبًا من مصر القديمة فى أواخر اغسطس ١٧٩٨ وفى ٢١ أغسطس احتلت مدينة بنى سويف ثم استولت على النهنا بعد أن انسحبت قوات مراد بك منها ثم وصلت قوات الحملة فى اندفاعها جنوبًا إلى أسيوط فى محاولة للاستيلاء على أسطول مراد لكن ديزيه قد فشل فى ذلك لانسحاب أسطول مراد جنوبا إلى جرجا وبالتالى قرر ديزيه الرجوع شمالا للاستيلاء على الفيوم حيث دارت معركة من أشد معارك الحملة هولا حيث خاضها الأهالى من المشاة والفرسان إلى جانب قوات المماليك يحدوهم الأمل فى سحق قوات ديزيه، وبالفعل كادت هذه الجموع أن تسحق قوات ديزيه لولا تفوق المدفعية الفرنسية. وقد بلغت خسائر الأهالى حوالى ٥٠٠ رجل من بين قتيل وجريح بينما قدرت خسائر الفرنسيين بأربعمائة قتيل(٦٢).

وقد حددت معركة سب منت طبيعة الصراع فى الفترة التالية بين قوات الغزو الفرنسى وبين قوات المماليك، وكذلك أهالى القرى الذين أصبحوا الطرف الأصيل فى المعارك القادمة. فقد المماليك الأمل فى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الانتصار على القوات الفرنسية في معارك المواجهة، وبالتالي اعتمدوا على أساليب الهجمات الخاطفة وأساليب الكر والفر، وأصبحت معارك القرى تجهد الفرنسيين وتستنفد قوتهم. وقد وقع العبء الأكبر في هذه المعارك على الفلاحين وسكان القرى بينما تراجع دور المماليك ليصبح مقتصرا على التمريض والمناوشات الأولى في المعارك ثم الانسحاب في الوقت المناسب ليحافظوا على قواتهم، حدث ذلك في أكثر من معركة[٦٣].

وقد اجهدت معارك القرى هذه، القوات الفرنسية لدرجة تشبهها المصادر الفرنسية بحرب انطونيو مع البارثيين، وهي حرب أرهقت القوات الرومانية في ذلك الوقت [٦٤] ومرة أخرى اتبع الفلاحون مع الفرنسيين ما اسميناه بسياسة الأرض المحروقة، وهي سياسة تقوم على حرمان الفرنسيين من الموارد المتاحة في القرى، وتقرر المصادر الفرنسية أن القرى التي كان يحتلها الفرنسيون كانوا يجدونها خالية من أي موارد يمكن أن يستفيد منها الجيش الفرنسي[٦٥].

وفي المقابل كان الفلاحون عند عودتهم لقراهم لا يجدون بها سوى الطين الذي بنيت به حيطان منازلهم، فالأبواب وسقوف المنازل والمحاريث وأدوات المنازل كانت تستعمل لطهي طعام قوات الغزو كما يقرر فيفان دينون[٦٦].

لقد كانت عملية إخضاع القرى في الصعيد مقرونة أيضا بنهبها وهناك أدلة متعددة على ذلك فعقب استيلائه على الفيوم شرع ديزيه في تنظيم الإدارة في الأقاليم، وجمع الجنود اللازمة لقوات الحملة وتحصيل الضرائب ومصادرة الغلال. ولما كانت معظم القرى تمتنع عن تقديم ما يطلب منها فقد عزم ديزيه على تجريد قوة عسكرية على هذه القرى لإخضاعها وإرغام الفلاحين على تسليم ما يفرض عليهم. فتحركت في ٦ نوفمبر ١٧٩٩٨ كتيبة فرنسية لإخضاع القرى الثائرة، غير أن هذه القوة لقيت مقاومة عنيفة من قرية سرسنا. وعندما تمكن الفرنسيون من إخضاعها قاموا بنهبها وإضرام النار فيها[٦٧] إن عمليات نهب القرى والفظائع التي ارتكبها الفرنسيون زادت من إصرار الفلاحين على المقاومة، ولم يتركوا وسيلة إلا اتبعوها، ونسوا مظالم حكامهم من المماليك حيث وقف الفلاحون في صعيد مصر إلى جانب جيش مراد[٦٨].

ولم يكن أسلوب الفرنسيين في النهب مقتصرًا على القرى، بل امتد إلى الأسواق وهو ما كان يفعله المماليك من قبل، ففي أوائل اكتوبر نزلت فصيلة من القوات الفرنسية إلى سوق المنيا، وبعد أن حصلوا على مؤنتهم من السوق رفضوا دفع ثمن ما حصلوا عليه، فثار عليهم الفلاحون الذين كانوا في السوق يسوقون محصولاتهم وقتلوا منهم خمسة جنود كما جرحوا ثمانية[٦٩]. بل إن نهب القرى كان يصحبه عملية إذلال للفلاحين حين كان الجند يحاولون الاعتداء على أعراض النساء، الأمر الذي كان يفجر في نفوس الأهالي براكين من الغضب ضد الفرنسيين.

ولا عجب فإن الصعيد كله قد اشتعل حريقا الأمر الذي لم يستطع معه الفرنسيون تأسيس سلطة لهم في الريف وهو ما تؤكده المصادر الفرنسية، نفسها فالجنرال ديزيه يقرر في رسالة إلى بونابرت في ١٧ مارس ١٧٩٩ إنه رغم المجهود والتضحيات التي قدمتها القوات

الفرنسية فإنهم ليسوا سادة البلاد، لاننا إذا اخلينا بلدة لحظة من الجند عادت إلى حالتها القديمة[٧٠]. لقد كان الصراع على امتداد الريف في صعيد مصر هائلا وضاريا للأسباب التي اشرنا إليها وضاعف من ضراوته ان كثيرا من القرى كان عليها أن تدافع عن نفسها في نفس الوقت ضد تجاوزات المماليك حين كانت تتعرض للنهب من الفرنسيين والمماليك في وقت واحد، حيث تشير المصادر إلى أن اهالي قرية جينو قد اشتبكوا مع قوات مراد في معركة ضارية عندما حاول المماليك نهب القرية، وقتل هذه المعركة ثمانون شخصا من الفلاحين كما قتل من قوات مراد ثمانية من بينهم امين خزانته وتمكن المماليك من نهب القرية بعدها[٧١].

ومن القرى التي واجهت قوات الغزو الفرنسي منفردة قرية الغنايم. فقد انسحب المماليك من أسيوط بعد أن اغرقوا سفينة مسلحة من اسطولهم، وتركوا ست سفن اعجلهم عنها سرعة زحف ديزيه. فلم يتمكنوا من اخذها أو حتى إغراقها. وعلى ذلك فقد استولى الفرنسيون عليها بما فيها من اقوات وذخائر، وبعد أن استقر الجيش الفرنسي بضعة ايام في مدينة أسيوط شرع في فجر يوم ٢٦ ديسمبر ١٧٩٨ في الزحف جنوبا منقسمًا إلى فرقتين فرقة الجنرال فريان وهذه سارت مع خط التقاء الرمل بالطين. والاخرى كان معظمها من الفرسان، وهذه اوغلت في السهل وكان معها فيفان دينون وبعد مسيرة ثلاث عشرة ساعة التقت الفرقتان على مشارف قرية الغنايم مع حلول الظلام، وفي محاولة احتلال القرية اشتبك الفرنسيون مع اهلها في معركة قتل فيها بعض الجنود الفرنسيين، وحسب رواية الجنرال بليار فإن قوة اخرى ارسلت لإعادة النظام للقرية ومن ثم اشتبك معها الاهالي في معركة اخرى قتل فيها احد الاهالي وجرح اثنان من الجنود الفرنسيين وخلال المعركة نهب الجنود القرية نهبا تاما[٧٢] ويفهم من رواية دينون أن فرقة الجنرال فريان هي التي بدات الهجوم على القرية مستفيدة من الظلام الذي خيم على المكان، ويزعم أن التعزيزات التي أرسلت للقرية كانت تحاول وقف عمليات النهب والاعتداء على السكان وأنه بسبب فقدان التفاهم بين الطرفين حدثت المعركة الثانية، وأن هذه التعزيزات اضطرت للدفاع عن نفسها بعد أن هاجمها الاهالي، لأن هذه القوة كانت تعوزها الوسيلة في شرح اهدافها للسكان[٧٣].

اما معركة نجع البارود فتعتبر واحدة من اكبر الهزائم التي لحقت بالفرنسيين في تاريخ الحملة كله، حيث هاجم الاهالي سفن اسطول ديزيه التي كانت تعزز زحف القوات البرية وتتكون من ١٢ سفينة تتقدمها السفينة الحربية (إيتاليا) وفي هذه المعركة تمكن الاهالي من الاستيلاء على بعض سفن هذا الأسطول بما عليها من أسلحة وذخائر، وفي محاولة الاستيلاء على سفينة القيادة إيتاليا اشتبك الأهالي في معركة مع القوات الفرنسية التي على ظهرها، مما جعل قائدها يشعل النار فيها فانفجر مستودع البارود بها فدمرها تمامًا، وأحدث انفجار السفينة خسارة كبيرة بين الأهالي وبين القوات الفرنسية حيث بلغ عدد قتلاهم من الجنود والبحارة حوالي خمسمائة قتيل، وهي اكبر خسارة أصيب بها الجيش الفرنسي خلال زحفه على الصعيد[٧٤]. اما معركة ابنود فقد استمرت ثلاثة ايام متصلة (٨ - ١٠ مارس ١٧٩٩)، وفي هذه المعركة حاول الاهالي الاستفادة من الأسلحة التي حصلوا عليها من الأسطول

الفرنسى، والتى أخذت تقوى مركزهم فى المواجهة مع الفرنسيين. فعقب معركة نجع البارود واصل الأهالى انسحابهم تحت ضغط القوات الفرنسية، وهم يدافعون عن كل قرية فى تراجعهم، فلما وصلوا إلى أبنود تحصنوا بها وأدرك بليار قائد القوة الفرنسية المتوغلة جنوبًا، ان موقفه أصبح محفوفا بالمخاطر طالما ظلت الأسلحة الفرنسية فى أيدى المصريين، ومن ثم وضع خطته على أساس استرجاع هذه المدافع عند بدأ المعركة. وبالفعل نجح فى ذلك. وتحول القتال فى هذه المعركة إلى قتال متلاحم فى بيوت القرية وطرقاتها، ولم يتمكن الفرنسيون من التغلب على مقاومة الأهالى إلا بعد أن أضرموا النار فى القرية التى تحولت إلى شعلة من الجحيم. بالرغم من ذلك استمر الأهالى فى المقاومة بعد أن تحصنوا فى قصر كان فى السابق مقرا للكشاف المماليك، وفى مسجد مجاور له. واشتد القتال حول المنزل والمسجد واستمرت المعركة حتى جن الليل، وتكبد الفرنسيون خسائر جسيمة خلال القتال. وقد قام الفرنسيون بمحاصرة المنزل خلال الليل. وعندما استؤنف القتال فى اليوم التالى أعاد الفرنسيون ضرب القصر بالمدافع. وحاول الأهالى الذين تجمعوا من القرى المجاورة لمساعدة المماليك اختراق الحصار، لكن الفرنسيين ردوهم على أعقابهم، كما استطاع الفرنسيون الوصول إلى ساحة القصر وأضرموا فيها النار ليرغموا المتحصنين بداخله على التسليم، لكنهم استمروا فى القتال حتى أقبل الليل وكان قد قتل منهم عدد كبير، وتمكن بعضهم من الخروج من القصر تحت جنح الظلام، وعندما استؤنف القتال فى اليوم الثالث كان الباقون قد أصبحوا فى حالة إعياء، وأثقلتهم الجراح، ورغم ذلك استمروا فى المقاومة حتى قتل معظمهم.

ويقول دينون تعليقا على هذه المعركة والمعارك التى سبقتها: إن العدو لم يكن يعبأ بنيران مدافع الميدان التى نملكها، وكان اندفاعهم الشجاع يعوض حاجتهم إلى السلاح.. ويقول أيضًا: وقد وجدنا مقاومة اشد فى القرى حيث كان العدو يتفوق علينا فى العدد ويملك بعض الأسلحة النارية ويتمتع بحماية حوائط القرى، ويقول: إن القوات الفرنسية استطاعت اقتحام القلعة مرتين وفى كل مرة كانت تُرغم على الجلاء عنها، وفى الساعات الاثنتى عشرة الأخيرة من الحصار، كان المحاصرون بلا ماء وجفت حلوقهم، وأصبح وضعهم رهيبًا. وبعد ساعة من طلوع النهار كان هناك ثلاثون من أفضل محاربيهم يشقون طريقهم خلال قواتنا المتقدمة، ومع طلوع النهار دخلت قواتنا القلعة خلال الثغرات التى أحدثتها المدفعية. ويستطرد دينون فيقول إن القوات الفرنسية قد وضعت السيف فى أولئك الذين ظلوا نصف أحياء بعد أن شوتهم النيران، وظلوا يقاومون رغم كل الظروف[٧٥].

وقد شهد شهر أبريل سلسلة من المعارك بين أهالى المنطقة الواقعة بين جرجا وأسيوط كان أبرزها معركة بنى عدى. وكانت بنى عدى قد أصبحت مركز الجمع العناصر المقاومة بعد أن استطاع الفرنسيون التغلب على عناصر الثورة فى برديس (٦ أبريل) وجرجا (٧ أبريل) وجهينة (١٠ أبريل) وكان أهالى بنى عدى يهاجمون السفن الفرنسية فى النيل فى جماعات، وقد بدأت المعركة عندما اشتبكت القوات الفرنسية مع بعض الأهالى المتحصنين فى غابة قريبة من البلدة. ثم شرع الفرنسيون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى مهاجمة بنى عدى وفى الهجوم الأول قتل بينون Puion قائد القوة الفرنسية، ثم ما لبث أن تحول القتال إلى قتال متلاحم فى شوارع البلدة ومنازلها واستمر القتال إلى الليل، وكعادتهم عندما يعجز الفرنسيون عن قهر مقاومة القرى، أشعلوا النار فى البلدة، وبهذه الوسيلة تغلب الفرنسيون على مقاومة بنى عدى واحتلوها. وقدرت المصادر الفرنسية الذين قتلوا فى هذه المعركة من جانب الأهالى بعدد يتراوح ما بين ٢٠٠٠ إلى ٣٠٠٠ قتيل معظمهم من ضحايا الحريق؛ وبدعوى التفتيش على عناصر المقاومة فى المنازل والبيوت نهب الفرنسيون الودائع والأموال المحفوظة لدى الأهالى، وكانت بنى عدى تتمتع بأهمية خاصة، فهى تقع على طريق الواحات وعلى نهاية طريق درب الأربعين الذى يربط مصر بغرب السودان، وتجارة وسط افريقيا، وكان ذلك سبباً من أسباب غنى أهلها، حيث كانت تعمل مركز توزيع لتجارة تلك المنطقة. وكثيرا ما كان أهلها يقاومون ظلم المماليك وتعدياتهم. ويفهم مما كتبه الجبرتى أن أهالى بنى عدى كانوا موضع ثقة أهالى المناطق المجاورة واعيانها الذين كانوا يضعون عند أهلها ودائعهم، وربما كان ذلك نوعا من الائتمان يمارسه أهالى البلدة قبل أن تعرف مصر نظام المصارف الحديثة؛ أو أن ذلك الوضع كان مؤقتا بسبب القلاقل والاضطرابات التى صاحبت الغزو الفرنسى للإقليم واعتقاد الأهالى المجاورين أنه يصعب على الفرنسيين إخضاع البلدة، كما يفهم من رواية الجبرتى وحسب هذه الرواية فإن الفرنسيين بدأوا هجومهم باحتلال تل مجاور للقرية ومنه امطروا القرية بقنابل مدافعهم التى تسببت فى اشتعال النيران فى أجران القرية، ثم أعقب ذلك الهجوم على القرية حيث يقول الجبرتى ضمن أحداث عام ١٢١٣هـ.... وفيها حضر إلى مصر الأكثر من عسكر الفرنسيس والذين كانوا بالجهة القبلية وضربوا فى حال رجوعهم بنى عدى من بلاد الصعيد مشهورة وكانوا أهلها ممتنعين عليهم فى دفع المال والكلف ويرون فى نفسهم الكثرة والقوة والمنعة فخرجوا عليهم وقاتلوهم وأحرقوا جرونهم ثم كبسوا عليهم وأسرفوا فى قتلهم ونهبهم وأخذوا أشياء كثيرة وأموالاً عظيمة وودائع جسيمة للغنى وغيرهم من مساتير أهل البلاد القبلية لظن منعتهم»(٧٦).

من هذا العرض يمكن أن نستخلص النتائج الآتية:

١ ـ أن القرية المصرية كانت قد تمرست على الأخطار قبل الغزو الفرنسى وبالتالى فإن أهلها كانوا على استعداد للصدام فى أى وقت، كما أن نمط العمران الذى فرضته الظروف على القرية كفل لها قدرا من الصمود فى وجه هجمات الفرنسيين، كما حدث فى معركة شباس عمير وكفرها وكذلك فى معركة أبنود.

٢ ـ أن سقوط السلطة العثمانية جعل الفلاحين وأهالى القرى أمام مسئوليتهم فى الدفاع عن أنفسهم ضد الغزو الفرنسى. خصوصا أن الفرنسيين قد مارسوا كل عمليات النهب والابتزاز التى كان يمارسها المماليك وبنفس أسلوبهم العنيف، وزاد الفرنسيون على ذلك محاولاتهم انتهاك الأعراض، وكل ما يؤدى إلى استفزاز الفلاحين.

٣ ـ أن الفلاحين وأهالى القرى نظروا إلى هذه الحرب على أنها حربٌ مقدسة، يتضح ذلك من انضمام عناصر من المغاربة والحجازيين للمقاومة تحت قيادة الجيلانى الذى زعم البعض أنه المهدى المنتظر، ونسجت

الأساطير حول بطولاته. وقد لعب هؤلاء دورًا فى معركة ابنود. وكذلك بطولة الطفل الذى أشرنا إليها والحوار الذى دار بينه وبين دينزيه خير دليل على ذلك.

٤ ـ أن هروب بعض عناصر المماليك إلى صعيد مصر وتزعمهم للمقاومة، قد شجع الفلاحين على الاصطدام بالفرنسيين وجعل الحرب أقرب إلى حرب العصابات الحديثة وهو أسلوب أرهق الفرنسيين وأقض مضاجعهم.

٥ ـ نتج عن ذلك أن الفرنسيين لم يستطيعوا تأسيس سلطة حقيقية لهم فى الريف على امتداد الفترة التى قضتها الحملة فى مصر.

٦ ـ أن القوة الفرنسية قد تآكلت من جراء الصدام المستمر فى ريف مصر ومدنها شمالا وجنوبا. فلما جاءت الحملة العثمانية الإنجليزية فى مارس ١٨٠١، لم يكسب الجيش الفرنسى فى مواجهتها معركة واحدة، واضطر الفرنسيون إلى الجلاء عن مصر.

الهوامش

(١) عبد الرحمن الرافعى، تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم فى مصر، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٥

(٢) Deno on, u; Travels in upper and lower Egypt, Tr avslated, rew - yrk 1978. UT pp 360.

(٣) Blid, p365

(٤) حول الغرائب الإضافية فى القرية خلال تلك الفترة انظر:

ـ دار الوثائق، دفتر ترابيع ولاية الشرقية ١٢١٥هـ رقم ١٦٠٨.

(٥) Shaw, S.Land Holding and Land Tax Rev eues in Ottuman Egypt, in htolt, political and Social Chang in Egypt London, 1968, pp 94 - 96.

(٦) بيتر جران، الجذور الإسلامية للراسمالية مصر ١٧٦٠ ـ ١٨٤٠، ترجمة محروس سليمان دار الفكر، القاهرة ١٩٩٩٣، ص ٥٠.

(٧) عجائب الآثار فى التراجم والأخبار، جـ ٤، ص ٢٠٧.

(٨) Shaw, opcit pp 97, 98.

(٩) محمد انيس، الدولة العثمانية والشرق العربى ١٥١٤١ ـ ١٩١٤٤)، مكتبة سعيد رأفت القاهرة، ١٩٧٧ ص ١٥٩ ـ أيضًا بيتر جران، الجذور الإسلامية للراسمالية فى مصر ١٧٦٠ ـ ١٨٤٠٠، ترجمة محروس سليمان، القاهرة دار الفكر ١٩٩٣، ص ٤٥، ٤٧.

(١٠) بيتر جران، المرجع السابق، ص ٤٧ ـ عجائب الآثار، جـ ٢ ص ٢٢٧.

Raymmond, Artia dns et. commecant au coue 18 siecle Dawas cus, 1973, TI pp 418 - 414.

(١١) Sbaw, opit p 97.

(١٢) على بركات، تطور الملكية الزراعية فى مصر واثره على الحركة السياسية ١٨١٣ ـ ١٩١٤ القاهرة ١٩٧٧، دار الثقافة الجديدة، ص ١٦، ١٧.

(١٣) عجائب الآثار، جـ ٢ ص ٢٧٩، ٨٠، ٨٣، ٨٤.

(١٤) جيرار، وصف مصر، المجلد الرابع، جـ ١ من ترجمة زهير الشايب مكتبة الخانجى القاهرة ١٩٧٨، ص ٣٧.

(١٥) Volney, Travels through syia and Egypt in the years 1683 - 1785 London 1979. VI PP 1988 - 1910. Trans.

(١٦) قانون نامة مصر، ترجمه وقدم له وعلق عليه أحمد فؤاد متولى (دكتور)، القاهرة ١٩٨٦، ص ٧٠ ٧٢

(١٧) السيد رجب حراز، المدخل إلى تاريخ مصر الحديث، (من الفتح العثمانى الى الاحتلال البريطانى ١٠١٧ ـ ١٨٨٢)، النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٠، ص٧٠ ـ ٧٢

(١٨) دار الوثائق دفتر تاريخ ولاية الاشمونين سنة ١٢١٥هـ رقم ١٦٨٨

(١٩) لويس عوض، تاريخ الفكر المصرى الحديث من الحملة الفرنسية الى عصر إسماعيل، الخلفية التاريخية والفكر السياسى والاجتماعى، القاهرة ١٩٨٧، ص ٣٧ ـ ٤٣

(٢٠) أغنية شعبية من الغناء فى نهاية الأربعينيات.

(٢١) soninis, Trauels in upper and lower Egypt Hans 1972 troslated, p 674, 675

(٢٢) قانون نامه مصر، ص٣١، ٣٣، ٣٦

(٢٣) Sonini, Opiet P428.

(٢٤) حول حركة بدو الحبايب والهنادى انظر: حران، المرجع السابق، ص ٢٥ وايضاً ليلى عبد اللطيف، المرجع السابق، ص ١٤٠، ١٥٠

(٢٥) عجائب الآثار، جـ ٢، ص ٢٨ (٤) لويس عوض المرجع السابق، ص ٥١.

(٢٦) عجائب الآثار، جـ ٢، ص ٢٥٨ وقد أوردها تفصيلا الجبرتى فى حوادث ١٢٠٩هـ.

(٢٧) Reynier J.L., State of Egyst after the battle of Hiofiis Trans lated, London, 1803, p66.

(٢٨) Bayse st T.Village life in Egypt, rew-yrk 1973 V I p43

(٢٩) الخطط التوفيقية جـ ٩ ص ٨٤

(٣٠) محمد شفيق غربال، مصر عند مفترق الطرق، ترتيب الديار المصرية فى عهد الدولة العثمانية كما شرحه أحد افندية الروزنامة فى عهد الحملة الفرنسية، مجلة كلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة) المجلد الرابع الجزء الأول ١٩٣٦.

(٣١) المصدر السابق، ص ٢.

(٣٢) دار الوثائق، قائد الحملة الفرنسية، محفظة رقم ٣٢ ملف رقم ٩ وثيقة B657.

(٣٣) دار الوثائق، دفتر ترابيع ولاية شرقية المكتبة من ترابيع معلمين الأقباط ١٢١٥هـ رقم ١٦٠٥.

. دفتر ترابيع ولاية الغربية ١٢١٥هـ رقم ١٦٠٨.

. دفتر ترابيع ولاية الأشمونين ١٢١٥هـ رقم ١٦٢٢.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٣٤) دار الوثائق، مجموعة وثائق الحملة الفرنسية، محفظة رقم ٢٤ ملف رقم B 6470 مذكرة الجنرال داماس إلى الجنرال مينو فى ١٤ يوليو ١٨٠٠.

(٣٥) فاطمة الحمراوى، الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية فى مصر فى عهد الحملة الفرنسية، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨٨، ص ٢٩٦.

(٣٦) شكوى فلاحين ومشايخ قرية الضهرة محافظة دمياط إلى الجنرال مينو فى ١٥ يوليو ١٨٠٠ دار الوثائق، مجموعة وثائق الحملة الفرنسية، محفظة رقم ٢٤ ملف ٦. B647.

(٣٧) عجائب الآثار، جـ ٣، ص ١١٣.

(٣٨) وثائق الحملة الفرنسية التحرير سيف عن التماس أهالى قرية فارسكور، محفظة رقم ٢٤ ملف رقم ٦. ٤٧ B 6.

(٣٩) عجائب الآثار، جـ ٣ ص ١١٠ حوادث شوال ١٢١٤هـ.

(٤٠) وصف مصر، المجلد الثالث من ترجمة زهير الشايب، القاهرة ١٩٧٨، ص ٧٩.

(٤١) فاطمة الحمراوى، المرجع السابق، ص

(٤٢) عجائب الآثار، جـ ٣، ص ١١٣.

(٤٣) عجائب الآثار، جـ ٣، ص ١٣٧.

(٤٤) فاطمة الحمراوى، المرجع السابق، ص ٢٩٧.

(٤٥) Vansiel, The Presentt State of Egypt, 1672 - 1673.

(٤٦) Devon, Bpit, Ut. p123.

(٤٧) عبد الرحمن الرافعى، المرجع السابق، ص ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠.

(٤٨) المرجع السابق، ص ١٩٧.

(٤٩) Dinon U. opit, vpp 151, 152.

(٥٠) الرافعى، المرجع السابق، ص ٢٤١.

(٥١) المرجع السابق، ص ٢٤٢، ٢٤٣.

(٥٢) Dinon, opit, p245 p244, 245.

(٥٣) Jbid, pp 247 - 249.

(٥٤) هذا الصراع الدموى رأيت أن انقله عن دينون Iid, pp250 - 252 وهو يصور عنف المقاومة التى لقيتها القوات الفرنسية فى الريف.

(٥٥) الرافعى، المرجع السابق، ص ٣٠٥ ـ ٣٠٧.

(٥٦) عجائب الآثار، جـ ٣، ص ٣٨.

(٥٧) الرافعى، المرجع السابق، ص ٣٣١ ـ ٣٣٥.

(٥٨) المرجع السابق، ص ٣٠٤.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٥٩) عجائب الآثار، جـ ٣، ص ٣٦.

(٦٠) عبد الرحمن الرافعي

(٦١) المرجع السابق، ص ٣٥٢، ٣٥٣.

(٦٢) المرجع السابق، ص ٣٥٤ . ٣٦٠.

(٦٣) المرجع السابق، ص ٣٦٧، ٤٠٥

(٦٤) Devon, opcit, p240.

. حول حرب أنطونيو في بارثيا انظر:

عبد اللطيف أحمد على (دكتور)، التاريخ الروماني، عصر الثورة، النهضة العربية القاهرة ١٩٦٧، ص ٣٥٥.

(٦٥) هيرولد، المرجع السابق، ص ٣٣٠

(٦٦) Denan, oput, p 459.

. أيضًا هيرولد، المرجع السابق، ص ٣٣١.

(٦٧) عبد الرحمن الرافعي، المرجع السابق، ص ٣٦٥، ٣٦٦.

(٦٨) المرجع السابق، ص ٢٠٠.

(٦٩) المرجع السابق، ص ٣٦٤.

(٧٠) المرجع السابق، ص ٣٩٧

(٧١) هيرولد، المرجع السابق، ص ٣٣٠، ٣٣١.

(٧٢) الرافعي، المرجع السابق، ٣٧٥.

(٧٣) Devon, opcit, p 11.

(٧٤) الرافعي، المرجع السابق، ص ٣٩٢.

(٧٥) وصف ديفون هذه المعركة تفصيلا في ٢٣ صفحة . Devon, opcit, pp 202 - 216 أيضًا عبد الرحمن الشرقاوى، الجبرتى وكفاح الشعب، القاهرة ١٩٦٢، ص ١٠٢.

(٧٦) عجائب الآثار، جـ ٣، ص ٥٨.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حول ملف :كتابة الجسد

لم يكن الملف الذى نشرته (إبداع) فى العدد الماضى تحت عنوان (البنات يكتبن أجسادهن)، إلا حلقة فى سلسلة من الملفات الخاصة التى قدمتها المجلة فى السنوات الماضية عن بعض الظواهر الأدبية والقضايا الإبداعية المثارة على الساحة الثقافية، مثل ملف (الأدب العراقى) و(التراث القبطى) و(الشعر المترجم) و (أدباء الأقاليم) و(ثقافة إسرائيل) وغيرها .

وكما أن النقاد يكونون أحيانا مضطرين إلى أن يقتلوا كى يُشرِّحوا، فإن تحرير الملفّات كثيرا ما يجعل المخططين لها مضطرين إلى أن يعزلوا، لا لكى يفصلوا، بل لكى يصلوا ، وهذه هى النقطة الجوهرية التى غابت عن الدكتورة سمية رمضان فى نقدها لملف (البنات يكتبن أجسادهن)؛ فقد ظنت أن هذا الملف يخدم فكرة الأدب النسوى الذى تروج له اليوم بعض الأوساط النقدية وتتبناه بعض الأقلام الصحفية بشكل دارج هنا وهناك .

لقد فهمت الكاتبة أن فى تقرير كتابة البنات لأجسادهن، حصراً وتخصيصا يمنع من انسحاب الظاهرة على كتابة الرجال، وقرأت الافتتاحية وتقديم الملف على ضوء هذا الظن، فوصلت لنتائج ما كانت لتصل إليها لو أنها تأملت سياسة (الملفات الخاصة) فى إطارها التحريرى الذى يهدف فى الأساس إلى مجرد تسليط الضوء على جانب محدد من جوانب الحياة الأدبية، أو حتى على جزء معين من إحدى الظواهر الإبداعية .

ولو أن هذا الفهم الذى حاكمت به ملف العدد الماضى، تم تعميمه على الملفات السابقة التى قدمتها المجلة، لكان ملف (التراث القبطى) دعوة سافرة إلى الفصل بين الأقباط والمسلمين، ولكان ملف (الأدب العراقى) نفيًا للأدب المغربى أو السعودى بل ولسقطت فكرة (الملف) أو (العدد الخاص) من أساسها .

ولو أن الدكتورة سمية رمضان تأملت الأعداد السابقة، لوجدت أن شعر المرأة منشور بجوار شعر الرجل، لا يجمع بين الشعرين إلا قواعد الفن الجيد وأصول الأدب الرفيع، ولوجدت كذلك أن الأعداد السابقة قد احتفلت بنشر القصص المتميزة من الرجال والنساء جميعا.

لم يكن هذا الملف إذن مفاجأة أو استثناءً، ولم يكن بداية كما أنه لن يكون نهاية، بل هو مقدمة لطرح قضية الجسد بسائر أبعادها الثقافية والمعرفية، وقد حرصنا فى تقديم الملف على الإشارة إلى بعض هذه الأبعاد .

ولسنا بحيث نضيق ذرعا باختلاف الدكتورة سمية معنا؛ ولكننا حريصون فحسب على أن يكون هذا الاختلاف لا لبس فيه، ويبقى بعد ذلك أن ينشأ الحوار الذى ندعو إليه المهتمين من النقاد والمفكرين.

التحرير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سمية رمضان

حول ملف: البنات يكتبن أجسادهن

لسان وشفتان

خير الكلام ما قل ودل، إلا في حالة واحدة يكون الأمر فيها متعلقاً بترسيخ المفاهيم الجديدة وعلى الرغم من أني لم أشك لحظة ـ عندما دعتني مجلة إبداع للتعليق على ملف الكاتبات ـ في أن دوري سوف يضطرني إلى ترسيخ المفاهيم، واعتبرت أن هناك أموراً لابد من أنها لم تعد جديدة بل ربما أصبح مفروغا منها مثل منظور المرأة المترتب على جنسها والنابع منه إلا أنني اكتشفت حين قرأت العدد أني كنت واهمة. ولذا لزم على قبل التعرض للكتابة بالتحليل لقصص ملف الكاتبات الشابات، الخوض في مسألة ترسيخ بعض المفاهيم ، والإشارة الواضحة إلى مفاهيم أخرى أن أوان مواجهتها.

ظهرت إبداع وغلافها يحمل عنواناً مستفزاً في كل مفردة من مفرداته: « البنات يكتبن أجسادهن في خمس عشرة قصة قصيرة» (!) ولو كان الأمر متعلقاً بعنوان الغلاف وحده لأرجعنا الأمر إلى اليات السوق التي تتوجه للرجل على أساس من أنه المشترى الفعلي وعليه تجد مشروعية وثقة في استغلال جسد المرأة باعتباره وسيلة سهلة لتملق غرائزه. ولكن تقديم الملف على نحو ماورد في افتتاحية رئيس التحرير وأيضاً في الكلمة السابقة على الملف مباشرة وضع العنوان في نسق يكرس منطق اليات السوق من ناحية، ويضفي صفة الظاهرة المدهشة على ما أطلق عليه في الآونة الأخيرة «كتابة البنات » كما ظهرت في صحف أخرى تحت عنوان « موسم كتابة البنات »، وهو ما يدلنا بادئ ذي بدء على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن جنس الكاتبة كان المعيار الأساسى، ويأتى بعده معيار السن وليس فى ذلك عيب، إلا اذا كان الأمر تكريسا للأوضاع كما هى عليه، فيصبح حينئذ عيباً بدون شك .

إن أى حشد فى مجال الإبداع لفئة بعينها ولتكن «البنات » أو « الصبيان » أو « كتاب الأقاليم » يحمل فى طياته سمات التمييز عن منتصف النهر. وهو أمر وإن كان فى حد ذاته يتم عن نوايا طيبة لدرء ميزان التحيزات، كما يفعل التليفزيون الأمريكى حين يقتضى من المخرج ضم ممثل واحد أسود على الأقل فى كل مسلسل يعرضه، إلا انه يشير ضمنياً إلى أن « المقدم» و«الممثل» لنهر الثقافة عندنا فئة أخرى غير البنات والشبان وغير كتاب الأقاليم، لذلك ماذا تبقى من فئة تمثل نهر الثقافة المصرية إذن؟ السؤال مجازى بالطبع .

أما الحديث عن كتابة المرأة من منطلق أنها « ظاهرة» وأنها « مواسم » فيؤكد شيئاً واحداً، هو إصرارنا على نفس التاريخ والواقع، ويشير إشارة صريحة إلى بنيات الهيمنة التى تنفى ما قد ينتقص من سطوتها. فنحن حين نتحدث عن ظاهرة كتابة البنات أو مواسم كتابتهن، ننفى تراثاً طويلاً من الكتابة النسائية. نلغى الخنساء والعباسة وعائشة التيمورية ووردة اليازجى ومى زيادة ولطيفه الزيات وكل الأخريات اللاتى صنفهن معجم الزركلى لأعلام النساء (فى ستة أجزاء) تحت وصف : كاتبات وشاعرات ونتناسى عن عمد علاقة اعتبارنا تلك الكتابة باعتبارها ظاهرة بما أسميناه كذلك ظاهرة كتابة الشباب، وكأنه لم يكن فى الدنيا رامبو ولا كيتس ولا شيللى ولم يكن فى عربيتنا من يضاهيهم فى السن عندما بدأوا الكتابة .

إن لفظة « بنات» على رقتها وحميميتها تحمل نزعة تعال أبوى على نساء كلهن قارين الثلاثين أو تجاوزنها، وهو توصيف يؤكد عزل الشباب عن مواقع المساهمة، ويؤجل تلك المساهمة وهو حال ربما كانت أجل مظاهره متمثلة فى (جان) السينما فوق الخمسين ونجمة الإغراء ذات الستين ربيعاً أى أنه يثبت لنا مدى ازدواجية نظرتنا للشباب، فهن إما بنات حتى لو كن فى الثلاثين، أو شباب قليلو الخبرة حتى لو كانوا قد تخطوا الثلاثين، ومع هذا يظل الشباب فى حد ذاته قيمة ومبتغى!

ترانا نخاف الدم الجديد إلى هذا الحد؟ حد تقليصه إلى حيز إثارة الدهشة لو أنه جاء بجديد عبقرى أو حتى جيد؟ فنجعل منه فئة ونستخدم خطاباً فى التعامل مع أفراده يوازيهم / هن فى غير تمييز عن المجاميع الشابة فى الجامعة والمدارس، ونجمعهم / هن فى سلة واحدة قاسمها المشترك أنهن نساء شابات أو رجال شباب، أو لأنهم يعيشون خارج العاصمة؟ وعليه لا نجد غضاضة فى جمع فئة من تلك الفئات برمتها فى ملف يضم خمس عشرة قصة مرة واحدة، ثم ننتظر من النقاد والناقدات أن يتعاملن مع كل هذا الإبداع مرة واحدة هكذا؟! وهو مالا يمكن إلا لو كان الغرض إصدار الأحكام المتعجلة وبالتالى التكريس للفئوية.

أخيراً يجىء دور الجسد . واسمحوا لى أن أطيل عليكم بعض الشىء هنا أيضاً، وعلى نحو غير مباشر، إلا أنه يفى غرضى فى إظهار ما أود قوله على نحو لا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمكن أن يوفيه الوصف مهما بلغ من دقة، إلا إذا استرسلنا فى التوثيق، والحيز لا يسمح بذلك .

فى إحدى حلقات « مستر بينز » التى يقوم فيها روى اتكنسون ممثل الكوميديا الإنجليزى خريج كامبردج وعضو فرقة (المونتى بايثون) ذائعة الصيت فى العالم الأنجلو / ساكسونى، تطلع مدرسة الرسم الفرنسية على ما يرسم بينز للمرة الثالثة، فينفد صبرها وتصرخ فيه بصوت أجش غاضب وهى تتحسس جسدها هى بيدين مفتوحتين وتقول :

« ذى بودى! ذى بودى!» أى الجسد! الجسد! والسر فى غضبها هو أن بينز كان من المفروض أن يرسم جسد الموديل الجميلة العارية الواقفة أمام متعلمى الرسم فى تلك المدرسة لهذا الغرض، إلا أنه بدلاً من أن يرسم الموديل، يكرر رسم كتل لا هيئة لها. أما رد فعل بينز على الحركات التى تحاول المدرسة (وهى لا تجيد الإنجليزية) إفهامه بها أنه عليه رسم الفتاة، فهو يتصور أنها تراوده عن نفسه، فيفزع. وبينز فى ذلك متسق تماماً مع الشخصية التى يمثلها اتكنسون، فهو رجل متزمت، يعيش الحياة من خلال تصورات مسبقة عما يجب وما لا يجب، تقليدى تماماً فى مظهره، ويقع فى كم هائل من المواقف الصعبة والمستحيلة لأنه يهتم على نحو مرضى بما قد يظنه فيه الآخرون؛ وكان همه فى ذلك الدرس ألا يبدو مفتوناً بالإغراء الذى تمثل له فى جسد الموديل العارية، حتى يبدو رجلاً متحضراً يفهم الفارق بين الفن والغرائز البدائية

وظنى أن احتفاءنا بما أصبح يسمى كتابة الجسد (عندما تمارسه امرأة) شبيه إلى حد بعيد بموقف مستر بينز، وأقول هذا بناء على غضب الكثيرات اللواتى تعرضن فى كتاباتهن للجسد بسبب الريبة التى عوملن بها على المستوى الحياتى. فعلى الرغم من أن مثل ذلك الإصرار على فتح ملف الجسد يحوى نزعة متحدية لانغلاقنا وتعميتنا على ذلك الموضوع، ويصح أن نشكر من تحمس لفكرة فتح تلك النوافذ حتى يتسنى للناس التفكير فى الموضوع، إلا أن قرن كتابة المرأة بجسدها (وهو ليس بجديد على الصعيد العالمى) لم يزل موضع لبس فى مجتمعنا وبين مثقفينا أنفسهم، ولذا كان الأجدى أن نعرض للموضوع من الوجهتين، أى بإضافة وجهة نظر الرجال كذلك؛ لأن عرضه من وجهة نظر المرأة وحدها فى السياق الحالى يكرس أموراً كان المسعى فى الأصل تبديدها ومما يثبت ما أقول أنه على الرغم من توخى حسن النية واتخاذ موقف شجاع إلا أن الخطاب الذى يستعمله رئيس التحرير فى افتتاحية إبداع الأخيرة ينم عن التباس فى المفاهيم تقول الافتتاحية :

«المرأة تكتب جسدها معناها أنها تكتب نفسها، بعد أن استرد كيانها وحدته، ولم يعد هناك فاصل بين الكاتبة والموضوع (...) ومن المؤكد أن كتابة من هذا النوع لا تتاح لكل امرأة، وإنما تتاح لامرأة بالذات ، هى المرأة الموهوبة المبدعة التى تستطيع أن تمسك بالقلم لتكتب، فتسقط عن خيالها وذاكرتها كل ميراثها العبودى، وتكتب كان جسدها هو ذاته الذى يفكر بنفسه ويكتب نفسه»

(إبداع يوليو ٩٦ . ص ٦)

والأفكار التى تقوم عليها الفقرة المقتبسة عالية

محورها فى الواقع هو الوعى المزيف .

إن وعى الإنسان المزيف هو ذلك الوعى الذى يفرضه عليه آخر فى موقع قهر، فيسلبه إدراكه الحقيقى بواقعه، فإذا ظل مثل ذلك الإنسان شاعراً أن « شيئا ما لا يستقيم» (كما علمتنا لطيفة الزيات) يصدر له الشعور بأن مشكلته تلك فردية، ذاتية وربما كان هو ذاته/ هى ذاتها، سببها. والمبدعة التى تحرر عقلها من الصورة المصدرة لما يجب أن تكون عليه الأنثى فى كتابتها تفرض ظرفا أكثر من أن يحتمله الكثيرون، حتى أولئك الذين يرون (محقين) فى ذلك التحرر أملاً فى تحرر الرجال انفسهم كما رأى رئيس التحرير فيغلفون ذلك الأمل فى لفة ملتبسة تبدو وكأنها تأكيد للبعد البيولوجى لهؤلاء النسوة، فى حين أن ما أراد قوله رئيس التحرير يمكن تلخيصه فى هذه الفكرة:

- أقدم لكم نساء تحررن من وطأة الوعى المزيف الذى فرض على المرأة انشطاراً فى كيانها حقباً طالت، رزحت فيها تحت وطأة ميراث عبودى أخرسها عن التعبير عن تجربتها النابعة من أنوثتها.

لماذا كانت مثل هذه الصياغة المباشرة صعبة على رئيس التحرير؟! ربما كانت صعبة لحرصه على الكاتبات. فقد كان يريد تأكيد شيئين فى نفس واحد أولهما هو براءة الجسد ومشروعية الاحتفاء به، وثانيهما هو حق النساء فى التعبير عن تلك المشروعية والاشتراك فى الاحتفاء. لكنه نسى أو تناسى أن جسد المرأة له بعد آخر غير بعد المتعة: بعد الألم والقسوة والعنف، بعد دموى هو فى حال المرأة بعد ملازم للمتعة، ويحيله مجتمعنا إلى حيز النجاسة - وهى تحوى فكرة العزل والنبذ وبالتالى، يعرض عليه أفكاراً تطهرية مثالية رومانسية منافقة حمقاء، لأنه لا يستطيع استيعاب مظاهر المقدس فى النجس، الميلاد فى الدم، التوحد الجنسى فى طهارة الروح؛ ويسقط ازدواجيته على هذا الكائن الغريب الذى يحوى فى جسده تلك المظاهر جنباً إلى جنب .

ولأن الرجل لا يعيش فى جسده مثل تلك التناقضات على هذا المستوى الحميم، ومسموح له بتجارب حياتية وجنسية على نطاق أوسع فى العلن، فإننا نبدأ فى التعامل مع كتابته على أساس من أن تلك النقطة مفروغ منها. أما حين تكتب المرأة، فهى تستنفر المنظومة الأخلاقية التى تحرمها من الحقوق نفسها، فتنتسل فى فصول عن المظاهر القشرية للتجربة التى أتاحت لها مثل ذلك التعبير، ويصبح هذا هو محور اهتمامنا بدلاً من الشكل الإبداعى الذى اتخذته تلك التجربة أيا كانت .

وعليه فإن ما شغلنى فى القصص التى كتبتها نساء يتسمن بالأمانة والشجاعة فى مواجهة الزيف والجمود هو محاولة التعرف على الاستراتيجيات التى اخترنها لبناء صورة تقدم ذواتهن الحقيقية ومع أن ذلك يعنى على أحد المستويات أن البعد التوثيقى للذات الذى يوصف خطأ بأنه « ذاتية» محدودة، يشكل عنصراً مركزياً فى تلك الكتابات (وهى التهمة الأكثر شيوعاً فيما يتعلق بكتابة النساء)إلا أن تلك الذاتية هى بمثابة سرد مضاد «للروايات» التى يصدرها نسق يتبنى التغافل والتورية والتعتيم على كل ما لا يتفق وفكرة المجتمع المثالية عن نفسه .

إن مصطلح الأدب النسائى الذى يزعج الكثيرات من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كاتباتنا؛ يزعجهن لما حمله رجال النقد من أمور لا تحتملها الكتابة الجيدة. وهو فى واقع الأمر مصطلح باطل إلا فى حالة واحدة فقط هى حالة ما إذا كنا نعنى به كتابة تمت من وجهة نظر امرأة بغض النظر عن الموضوع، فإذا تصادف أن هذا الموضوع يتعلق بما يترتب على كون الإنسان أنثى، لا بد من أن تكون لذلك دلالات تتخطى حدود النص، مشيرة إلى الأنساق والأعراف الاجتماعية التى تتحكم فى السلوك الجنسى لأفراد ذلك المجتمع فإذا كانت الملاحظة الأساسية عن قصص ملف « البنات» هى أنها نصوص تلجأ إلى تقنيات سردية جد مختلفة ولكنها تشترك جميعها تقريباً فى الضراوة التى تتعامل بها مع ثقافة الصمت المضروبة حول ممارسات الجنس وعذرية البنات والإجهاض وزيف العلاقات بين الجنس وصلة الجنس الحميمة بالموت، تطلب ذلك تحليلا نقديا متأنيا أرجو أن تتيحه لى إبداع فى عددها المقبل عن الجسد، وقد اخترت مبدئياً أربع قصص لتلك الدراسة تتراوح سماتها ما بين ما يعرف بالنص المتاحة قراءته والآخر الذى يتفادى الأعراف السائدة من خلال الإصرار على هتك التسلسل المنطقى الذى يتيح الفهم، ليلفت النظر إلى نفسه حتى ينأى عن مفهوم تمثيل الواقع، والنص الذى يحوى نزعة سوريالية تتقابل فيه الصور بلا رابط منطقى، وهى على التوالى دراما» لنورا أمين، « تعالى نلعب» ميرال الطحاوى، لعبة الموت» لمىّ التلمسانى و«دوائر مفرغة لعفاف السيد .

وذلك انطلاقا من أسباب لعلها اتضحت فى الصفحات السابقة ولا حذر من تكرارها باختصار مرة أخيرة هى :

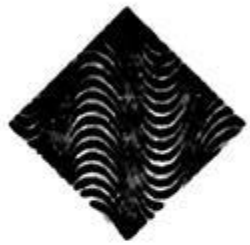
١ ـ أن التعرض لكل الكاتبات مرة واحدة يتنافى مع تميز سمات كل منهن فرادى.

٢ ـ يكرس فكرة التقييم على أساس فئوى (الشباب ـ النساء إلخ)

وختاماً أسوق مشهد من رواية لى لم تنشر بعد لكنه يحوى فى ظنى مجمل ما أردت قوله على طول هذا المقال، فى ذلك المشهد تقول الراوية على لسان زبيدة الرشيدية لحبيبها الذى جاءها ثائراً متهماً عندما سمع نبأ زواجها من عبد الله مينو (أحد ضباط حملة نابليون):

هو يبحث عن لسانى فى مكانه الصريح فى فمى وينظر إلى شفتى تتحركان بالكلام بصوتى انا وأشفق عليه من لغتى وأنا أراه يحاول جاهداً بعينيه الا تفوته معانى. أنت كنت تبحث عن لسان وشفتين فى غير رأسى وعيناك مغمضتان ويدك فوق فمى أتظنه لا يرضينى .. بل يرضينى ضعفين فأنا معه بكلى برأسى وصوتى ولسانى»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



قصـــائد

١ ـ الشباك

خيط من الكلمات

تساقط سربًا من المجهدات

العصافير

بين الشباك

كانت رسالتك المبهمة

كلما

قرأت ترانيمها

تطير العصافير بين ثقوب الشباك

أرد.. وأحلم أنى أراك

وأنت بعيد وراء البحار

فأعلم أنى رهين الهلاك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليس وجودى.. وجود

ضُمنى كى اراك

ودعنى أحسُ

بدفئك يسرى إلى جسدى من دماك

فقد عذبتنى الخيالاتُ

حين أضم الخيال الكذوب

وأبقى كعصفورة فى الشباك

خيط من الكلمات

تساقط سرب نجوم تألقن

فوق الغصون

فماجت لحون البلابل

حتى انتشى فى البعيد القمر

ويا قمرى المستبد

لقد غرَّد القلب حتى انفجر

تعود الطيور إذا نامت الشمسُ

لدفء الوكور

يعود الأحباء للدور

وأنت الوحيد الذى لا يعود..

الكويت ١٩٩٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ـ صغيرة

عصفورة صغيرة الجناح

صغيرة العقل

لثغتها غرور

نكبتها

تتبع النسور

وبين عقلها.. جناحها

مسافة

والمقتل العبور..!

٣ ـ هالك !

والضحى والليل إني مستجير بظلالك

مستجير من مجير حارق اللذمة حالك

يتمطى في دمائي معتما كل المسالك

صحت يا رباه إني هالك في التيه.. هالك

الدنى أضحت ظلاما والمنى أمست كذلك..!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مفارقات الحياة والموت فى كفر عسكر

فى كفرنا وفى الكفور المجاورة اعتدنا موت الرجال قبل النساء وتوقعناه وقد يموت الرجل فتدخل امراته تجربة الترمُّل الطويل أو تسعى لزواج جديد، وفى كفرنا كل الحالات بأشكالها وألوانها الحادة والباهتة، نبدأ بمثال لتلك التى رمت عيالها لأهاليهم ليتولوا تربيتهم وتشوف هى حالها، كان قد فاتها قطار الصبا والقدرة وشاب شعرها وغزت تقاطيعها تجاعيد تليق بعمرها، وكانت عندها خلفة كثيرة بعضهم كبر وزال همه والبعض منهم كانوا صغار السن يحتاجون لرعاية الأم، على وجه التحديد رعاية الأم ، لكنها فتحت بابها وسمحت للوردانى بدخوله وهو النفر «التمللى» ابن السيد العبد المجلوب من بلاد العبيد السود، قال ناس الكفر إن الست نرجس حرم المرحوم شيخ البلد وديع قللت قيمة روحها بروحها، صحيح إن الشرع يسمح ولايمنع لكن هناك أيضا شىء اسمه العيب، وهو ما لم تحسب حسابه فاتاحت للألسنة التى تشبه سكاكين الجزار المسنونة أن تسلخ جلدها وتغوص فى لحمها وعرضها سافرة وقادرة على تخليق النكات البذيئة عن المرأة التى حكمتها الغريزة وسكنتها من الداخل دودة شقية لاتكف عن الحركة إلا إذا ركبها رجل وأشبعها، ولابد أن شيخ البلد مات بسبب تلك الدودة نفسها ناقص العمر لأنها لابد كانت تطارده وتقلقه وتوقظه من أعز نوم لكى يطفئ اللهب الحادث من حركة الدودة فى اللحم الحى، لكن لأن الناس فى كفرنا تعشق العفو والسماح فإنهم بعد عدة أسابيع من التنُّدر والتعبير عن القرف من أفعال بعض النساء، قالوا لبعضهم أن الله حليم ستار وأنه على أى حال الحلال أحسن من الحرام، كأنما بعد أن شبعوا كلامًا فى السيرة أدركوا أنهم حرَّموا الحلال فمالوا إلى التكفير عن خطاياهم بالحماس الزائد لتحليل ما هو حلال والاعتراف بأن الوردانى العبد بنى آدم من دم ولحم شأنه شأن الأسياد.

لكن الوجه الآخر كان معكوس الست نرجس، ليس فقط لأن نادرة كانت صبية وعفية وتتمتع بطلعة بهية بينما قريناتها وبنات عمرها مازلن بناتًا غالبا وأبكارًا لم يمسسهن بشر إلا أقل القليل، وكانت بنت ناس على باب الله، لا مال ولا أرض ملك ولا عزوة عائلة قادرة على إعالتها بطفلتها الوليدة وقد مات زوجها فى سكة البندر عندما صدمه جرار الحاج مرسى، لا كان للولد معاش ولا الحاج مرسى نفسه عوّضها باى شيء اكثر من تكاليف الدفن وتمن الكفن، وكان من الطبيعى أن يظهر لها من شباب الكفر من شاء ان يقترن بها ويسترها وأن يطمع فيها بعض كبار السن من المتيسرين ذوى العيون الفارغة، ولعل علامات الطمع ظهرت لها فى زيارات العزاء المتكررة والتلميحات المكشوفة فى الكلام مثلما فعل الشيخ بسطامى فلوقفته عند حده بحدة وقالت له على رءوس الأشهاد إن من يدخل سكنها للعزاء فلابد أن يدخله باحترامه ويخرج منه باحترامه، وابتلعها الشيخ بسطامى وتباعد عدة أيام ثم بدأ فى إرسال المراسيل لجس نبض البنت وما إذا كانت على استعداد لأن يدخل حياتها بشكل شرعى وعلى سنة الله ورسوله شريطة أن يكون العقد عرفيًا فرفضت، تنازل وأبدى استعداده بأن يكون الزواج شرعيًا وبعقد رسمى فرفضت أيضا وأعلنت لكل من فاتحها بينه وبينها أو وسط الناس أنها سوف تربّى طفلتها من كدّها وعرق جبينها وأنها لن تجلب لطفلتها زوج أم، نصحها المتعقلون بقبول عرض الرجل لأنها سوف تتحوّل إلى ست هانم تاكل من خير زوجها ميسور الحال ما لم تاكله فى حياتها وتلبس ما لم تحلم يوما أن يلمس بدنها، لكنها اعترضت بحسم . وظل الشيخ بسطامى يحوم حول سكنها وكأنه مسحور أو مكتوب له بالعشق وعدم نوال المراد، ولأنه لم يكن بقادر أن يمنع نفسه فقد أضحك عليه الناس لأنها بصراحة أصغر من بناته، ولأنها بدأت بكشف أغراضه قبل أن ترفضه بعناد حمارة من الصنف الحصاوى الأصيل مما أكدّ لهم طهارة ذيلها وصدق قولها بأنها بعد المرحوم قصير العمر طُقت الرجال بالثلاثة، ولابد أنها حسبت فى عقلها أن لقمتها فى داره وإن كانت حلوة الطعم إلا أنها سوف تكون مسمومة من عيون زوجته أم عياله وعياله وناس الكفر خارج حدود داره فاختارت السعى فى السكة الصعب، تركت الناس تتقول على الشيخ بسطامى بحسب ما تسعفهم الألسنة:

- دا راجل شايب وعايب واحنا كنا مفشوشين فيه.

- بس البنت أجدع من ستين راجل، وقّفته عند حده بصحيح.

- دا بقى كهنة وضهره انحنى، كان فاضل فيه حيل لجواز؟

وغير هذا كلام كثير قاله الناس وسمعه الناس ومن بينهم أهل الرجل الذين صار كل همهم أن يمنعوه من خروج الدار وإذا خرج أعادوه وهو ينادى طيفها الساكن دماغه بلا خجل فى الشارع والدار وكل مكان يتواجد فيه:

- يا نادره.. ردى على يانادرة.. نادرة..

وعندما يتعب يسكت، ونادرة هناك على مقربة أو مبعدة منه تشقى روحها ولا تهدأ أبدا، يوم السبت من كل أسبوع تذهب إلى البندر وتشترى الترمس الجاف من البغاشى العطار ثم تعود وتقسمه ست أو سبع أكوام تحط كل كوم فى

جلباب مسدود طوقه بحبل أو شوال وتنقعه فى مجرى الترعة جنب المصلبة الكائنة قبالة سكنها والعبُّوة التى تطيب تفرغها فى طبق العشاء الكبير وتغسل الترمس فى ماء الصهريج حتى تلمع قشرته الصفراء وتشتهيه العين قبل البطن، تجلس ببضاعتها عند باب المدرسة والبنت على حجرها، تبيع للعيال الصغار وللبنات ولمن يطيب له أن يتذوق ترمسها المملَّح بحلاوة من الرجال، وكانت البنت تكبر، تزحف وتمشى ثم ترمح وتدخل نفس المدرسة ثم تكبر أكثر وترافق نادرة فى نفس مشوارها اليومى فتبدو مثل أمها فى صباها القديم وتتحول نادرة فى وسط الحريم إلى مثال على القدرة يذكرونه للرجال إذا عنَّ لهم أن يتباهى الواحد منهم أكثر مما ينبغى بقدرته.

لكن بعض نساء الكفر ايضا يمتن قبل الرجال، وأحيانا تكون الزوج شابة تستحق أن يحزن عليها الرجل كل عمره مثلما حزن عيَّاش الضانى وشغل عمره بالولدين والبنت ونسى أمر الزواج البديل إلى الحد الذى جعله يحتمل ما كان يشيعه عنه الشباب من أنه فقد قدرته كلها وربما نصفها فخاصم الحريم، كان قد انكمش على نفسه وصار ثقيل الحركة ومن داره لزاوية أولاد عوف للغيط، ومن الغيط للزاوية للدار يغسل للعيال ثيابهم ويجهز عشاءهم ويغطى من ينام وينتظر اذان العشاء ليذهب إلى الزاوية ويصلى ويرجع للدار ثم ينتظر بينما هو نائم اذان الفجر ليصلى ويوقظ العيال، لكنه من فرط دهشة الناس فى كفرنا صار يتباعد عن النساء ، توجُّه له الواحدة تحية الصباح أو المساء فلا يرد، تعرض عليه أى واحدة من قريباته خدمتها أو مساعدته فى شأن من شئون العيال فيطرق مدة ولايرد وكأنه خجلان من الرد، وبمرور الأيام اكتشفوا أن عيَّاش الضانى خاصم بالفعل كل الحريم وأنه لم يتبادل على امتداد السنوات عبارة حوار مع أى واحدة سواء قريبة أو غريبة، قالوا إنه أصيب بمسٍّ من الجنون، لكن الرجل كان فى حواره مع الرجال عاقلا بكل ما يظهره العقل من علامات وتطوع حسنين المدندش وسأله فى ليلة طلع فيها القمر ونوَّر دروب الكفر وسطح دار عيَّاش الضانى حيث كانا يجلسان، سأله فبكى واجهش فى البكاء وباح:

- كل النسوان خاينين، اتجوزها وأرهن فى جهازها خمس قراريط وتخلِّفلى عيال افرح بيهم وافرح واقول الدنيا بتضحكلى ، أول ما فرحت وقلت لنفسى الدنيا بتضحكلى، ماتت.. ماتت من غير أسباب، ماعيتش، مارقدتش، ما سخنتش، كانت زى الرهوان.. وهب.. قعدت ع الأرض وشاور تلى ميِّت عليها وسألتها مالك قالت لى اقعد جنبى يا عيَّاش.. باينى ح أموت ف لعبة يا عياش، انا كنت باكفِّيك وأرضيك وعمرك ما شبعت يا عياش، سلسالك فرعون ما بيتهدش ابدا.. ثلاث مرات فى الليلة يا مفترى.. قتلتنى وكنت عشقاك.. إن مت يا عياش ماتكشفش روحك على حريم بعدى.. حرام عليك.. حرام.. ح أتعذب ف تربتى يا عيَّاش.. قالت يا عيَّاش وماتت.

والمدندش حفظ الكلام، وزنه وحكاه وربما كان أول شىء غنَّاه على الربابة الجديدة، وكل ناس الكفر سمعت حكاية عيَّاش الضانى وصدقتها رغم أنهم لم يسمعوا بمثلها فى الكفر والناحية ولا حتى فى حواديت بلاد تركب الأفيال:

- عيَّاش الضانى حكاية يا ناس.. عيَّاش الضانى حكاية.

على هذا النحو كان يبدأ المدندش حكاية عيّاش، وربما يكون وسط جمهور السامعين عيّاش الضنّاني نفسه، يسمع ويتعجب ويمصمص الشفاه شأنه شأن الآخرين الذين صاروا يتعاطفون معه ويمنعون الحريم من عمل تلك المشاكسات المتكررة معه والتي كان لايرد عليها باكثر من إطراقة تطول بطول مدة وجود من تشاكسه او تعاكسه من النساء وعندما يطمئن إلى خلو المكان منها يرفع رأسه ويقوم لشأنه، لكنه لم يعد يتعرّض لمثل هذه المشاغبات من زمن طويل وقد طالت قامات عياله وزادت على قامته، ولابد أن حكايته التي يغنيها المدندش كل مرة بشكل انضاف إليها جديد وانحذف منها أجزاء لكنها مسموعة ومحفوظة على كل حال. لكن عياش الضناني وجه من وجهي عملة الرجال ولها وجه آخر تظهر فيه صور رجال كثار تجمعهم رغم الاختلافات البادية والظاهرة لهفتهم على الحريم بعد رحيل الزوجات وأحيانا قبل الرحيل، لهفة تتبدّى في استعجال الموت لأم العيال حتى لايطول عذابها كما كان همّام عوف يدّعي بينما زوجته أم عياله الستة الذين صاروا رجالا لهم عيال او أمهات لهن عيال وليعض عيالهم عيال، كان همّام عوف أب وجدٌ لخمسين فردًا بين كبار وصغار طلعوا كلهم من صلبه ومن رحم ونيسة بنت عمه التي عاشرته وعاشرها ما يزيد عن الخمسين عامًا بسنوات، عمر طويل من الزواج والمعاشرة وجيش من الخلفة يتوه فيها أي عقل كما كان همّام يتوه، ولولا أن ونيسة بنت عمه كانت صاحبة أرض اضافها لأرضه من أجل العيال وتربية العيال ما تريد في الزواج من غيرها أكثر من مرة شأنه شأن المتيسرين من الرجال الذين استغلوا يسر الحال في سكة الحريم سواء بالحلال أو بالحرام، نتكلم في الحلال لأن الله حليم ستار على عباده، كان همّام يسعى في اعقاب كل بنت لها طلعة او هيئة او شكل يعجب ويستحق الانتباه، لكنها على كل حال كانت مناوشات غيطان ينساها أو ينكرها بشدة إذا انفتحت سيرتها في الدار، لكن أن يصل الأمر في بعض الحالات أن تسر زوجات الأبناء وللست ونيسة بما يفيد أن همام طوّل يده عليها او قرصها او زنقها في جذع شجرة متظاهرًا بأنه يتناول عباءته المعلّقة او أن يكون قد قال لها كلامًا مكشوفًا عن علاقتها بالولد ويعني به ابنه الذي هو من صلبه وقد زوّجه للبنت بنفسه وبرضاه، يسألها إن كان يعرف كيف يجعلها مبسوطة من عدمه او أنه غائب الرجاء لايعرف، تسرُّ الواحدة من الأربع زوجات للأربع أبناء للست ونيسة، وكل واحدة لها حكاية شكل، لكن ونيسة كانت أعقل من همّام، توبخ البنت أو تتهمها بالميوعة وقلة الأدب لأنها تجاسرت وقالت مثل هذا الكلام عن الرجل المحترم الذي يعيش الكل في خيره بينما هي في عمر واحدة من البنتين او أقل في العمر والهيئة والجمال والشكل، لكن ونيسة برغم كتمانها كانت تعايره في ساعات الغضب بافعاله على مسمع من الحاضرين ودون مداراة، وساعتها كان يهرب إلى الغيط يلخذ الحرام على ظهر الجحشة ويغضب في الغيط كان غضبه الذي يتكرّر لايغيره في شيء لأن الوجبات كانت تصل إليه بانتظام وربما يكون بزيادة ملحوظة في اللحم أو الطيور المذبوحة التي يحصل عليها في حالة مشاركته لهم في أكل الدار، يصله الأكل صابحًا بصابح وكان ونيسة بهذه الزيادة كانت تسترضيه وتصالحه لأنه ـ كما كان يشاع ـ مفجوع وهمّه على بطنه وليس عنده مانع من أكل نصف ذكر البط وحده تاركا لجيش العيال وبعض الأحفاد نصفه الآخر، وإذا حنرته ونيسة أو نبهته زام وبرطم:

ـ شا لله ماعن حد كل، هو ا حنا ح نزغطهم يا ولية؟

لكنها كانت تفلح فى إسكاته منعًا للجرسة على رءوس الأشهاد، عمر طويل من الاحتمال عاشته ونيسة التى تحولت بعد هذا الشقاء إلى عجوز لا قدرة ولا حيلة والرجل وقد تخطى السبعين تتواتر عنه الحكايات الفاضحة وكانه فى هذا العمر شهوان لم يشبع أبدا، وكان يتشكى بلا خجل:

ـ عمرها ماريحتنى زى الحريم ما بتريح الرجاله، حتى اللقمة كانت تستخسرها فى وتدفسها لعيالها ونسوان عيالها، ربنا يحش أصلها عن قريب، يامانفسى أعيش لى يومين على راحتى يا ناس.. بس إمتى بس ترحل وتنزاح.؟

ولابد أن أبواب السماء كانت مفتوحة أو أن الست ونيسة عندما كان يبلغها مثل هذا الكلام كانت تتمنى الموت لروحها لكى يرتاح ، ذلك انها فى صباح أحد الأيام أرسلت للفضبان فى الغيط ليرجع بحرامه الصوف لتراه قبل أن تقابل وجه رب كريم فلم يتردد ورجع للدار بالفعل وكانه كان يثق أنها لن تخدعه وأنها سوف تراه وتتملى بطلعته فقط ثم تسلم الروح، ولابد أنه رغم تشنيعاته ضدها كان يثق فى صدقها فى كل الحالات وقد تأكد ولكل ناس الدرب يومها انها لم تكذب عليه أبدا حتى النفس الأخير من عمرها ذلك انه عندما دخل من باب الدار سألت إذا كان هو همام فأجابوها بالإيجاب فطلبت منهم أن ينادوا عليه ليدخل لأن صوتها لايساعدها على النداء وقد انحاش عنها، نادوه ودخل فنظرت إليه وهمست بحروف منقطعة:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ سام.. سامحـ.. سامحنى.. سامحنى..

نظر إليها مليًا وأراحها مردِّدًا:

ـ مسامحك.. هو خلاص..؟

ـ خلاص..

وخلصت روحها بعد أن نطقت الكلمة فانتحى هو جانبا من جوانب الدار وجلس مقرفصا وأحنى رأسه بين ساعديه فترة لم يقترب خلالها منه أحد، ولا أحد كان يدرى إن كان قد بكى أو أنه تظاهر بالبكاء أو الحزن، لعله استعاد فى تلك الدقائق القصيرة عمرها وقد طال، ولعله كان يدبِّر أمره وأمور داره بعد أن يحملها مع الرجال إلى المدافن لترقد هناك ويعود بعزمه الشديد يدق بالمداس على الأرض ويلتقط أنفاسه فيملأ صدره العريض بالهواء الجديد، كان همام يبدو صلبًا متماسكا بينما يتقبل فيها العزاء، وكأنه يؤدى واجبًا ثقيلاً لم يجهِّز نفسه لتأديته على النحو اللائق، حتى العبارات التى ردَّ بها على كل من عزَّاه لم تبد للناس مناسبة:

ـ ما فاتتش من عمرها يوم.. هى كانت صغيرة ولا إيه؟.. بس يابنت الكلب منك لها بتلطموا على إيه؟ .. اخرس يابن المركوب بتنهنه كده ليه؟ يرحمها ويرحمنا رينا، ما انا عارف إنها أم اللهو العيال.. كنت ح اشتريلها عمر تانى؟

وقال ناس لناس إنه كان بينه وبينها سباق طوال السنوات، وإنه من كل قلبه كان يتمنى لها الموت وربما كانت تتمناه له أيضا، ومثل هذه التخريجات ولدتها تصرفات همام الذى ما كف عن السعى وراء الحريم يتعقب الأخبار ويسأل عن ظروف المرأة المطلقة والأرمل ومن بارت وفاتها قطار الزواج، عن إمكانيات كل واحدة فى الخلفة ومطالب أهل كل واحدة من العريس، ساعات يطلب لنفسه وساعات يلبس عباءة الوسيط لرجل غيره ظروفه تشبه ظروف همام وعمره يقترب من عمره والناس لرجل تجاريه وتحاوره وتحدد مطالبها وهى عارفة أن العريس همّام، يراوغ مثل ثعلب مكشوف مع ثعالب وذئاب ونمور وحيّات حتى يفوت يوم الأربعين كما نصحوه وشددوا عليه فى النصح، وفى اليوم الحادى والأربعين دخلت دار همام امرأة فى نصف طوله نحيلة الى حد مذهل بينما هو مثل الثور الهائج المفرود البنيان الصلب التقاطيع، وقالوا إنها بنت ناس من واحدة من العزب الجوانية وقالوا إنها من البندر وقالوا من بلد بعيد لم يذكروا له اسمًا، لكنه على كل حال ادخلها داره ودخل عليها فى سكات أشبه بزفة الأموات وعياله يتباعدون ويتباعدون عن الكلام فى موضوع الرجل ثم يثور الواحد منهم فى وجه من يحادثه إذا زاد عليه الضغط أو زادت نغمة التقريع:

ـ هو كفر اللى اتجوز؟ هو الجواز حرام؟ ح تحرموا الحلال؟ حرمت عليكم عيشتكم يا بقر وجاموس.. هو حر.. حد غرم له حاجة؟.. احنا راضيين.. ايش حشركم يا كفر ندّابين؟

ولأن أولاد عوف رغم مايشاع عنهم من أنهم طيبون وأصلاء وذوو قلوب صافية إلا انهم أحيانا تركبهم العفاريت لأتفه الأسباب ويتحولون إلى ناس فاقدة عقلها ووعيها إذا زاد عليهم الضغط لذلك كفّ الناس عن الحديث فى أمر همام أو سؤال عياله وعيال عياله عن أخباره التى تداريها الحيطان، لكن الحيطان لها قدرة محدودة على الإخفاء والتغطية، وربما لأن الحياة أقوى من البنايات الصمّاء، فقد خرجت من الدار زوجة همام لأول مرة وهى تحمل على كتفها طفلها المولود فى مشوار مخصوص للحكيم فى البندر وعرف الناس أن همام صار أبًا للمرة السابعة، وربما لام البعض أم إبراهيم التى وأدت المرأة وكتمت عن كل ناس الكفر خبر ولا دتها فدافعت عن نفسها:

ـ دانا لو كنت قلت لحد كان قتلنى بصحيح، أصل انتم ما شفتهوش اليومين دول.. دا بقى واحد تانى خالص.. دا لابد فى الدار زى عريس نفه عنده تمنتاشر سنة بالكتير.

وصدقها الناس وقالوا لبعضهم إن الكلام فى سيرته لم يعد له طعم وإنه إذا كانت كل ناس الكفر رفضت أن تدخل معه فى علاقة نسب أو قبل واحد من أهله أو من غير أهله فى الكفر أن يأتمنه على ابنته أو أخته فهذا معناه أن أحواله بعد موت الست أنيسة لم ترض أهل البلد، لكنه أيضا مادام وجد من خارج زمام الكفر من وافقت على عشرته فلن يكونوا هم مثل قطاعين الأرزاق لأن الله أدرى بعبيده ولا أحد يعرف أسرار الناس غير الخلاّق وما دام الرجل مرتاحًا فلماذا تتعبون

أرواحكم من غير فائدة وقد حصل ما حصل وهو لايحصل لأول مرة؟ ومن يكون همام وسط أولاد عوف المزواجين القدامى الذين كان الواحد منهم يحتفظ فى داره أو دوّاره باربع ستات، يعاشرهن ولايشبع فيسرح فى البنادر والموالد يتشمم رائحة الحريم الغرباء ويسعى فى اثرها، ينفق ببذخ وبدون حساب، وإذا ماتت واحدة من الستات سعى للزواج من غيرها بعد الاربعين وإذا مرضت واحدة تعجّل موتها، كان الزمن يختلف عن زمن همام لكن العرق دسّاس وممتد لأبعد من سابع جد.

ولأن البيوت أسرار، ولأن ما ينتشر على السنة الناس هو جزء من الحقيقة وليس كل الحقيقة مهما كانت دقة الأخبار فإن الناس فى كفرنا تترك الأمر لصاحب الأمر، ربما لاتنكشف أخطر الأسرار وإن انكشفت فلفترة تنقطع بعدها السيرة ويختصرها الناس فى عبارة للتذكير بما جرى إن كان للتذكير فائدة . ولابد أننى لم أعرف إلا أقل القليل من شئون الأزواج والزوجات فى كفرنا، لم أعرف إلا ما سمحوا لى بأن أعرفه، لكننى بالقطع عرفت أمى وأبى، وعرفت أنهما من بين كل أشكال العلاقات وألوانها كان لهما شكل مخصوص وطبع مخصوص ونهاية غير كل النهايات.

كنت وأنا فى مطالع الشباب أخاف على أمى من موت أبى، أتخيلها وقد ترمّلت ولبست السواد وتعصبت به واستسلمت لحالة من حالات الانطفاء بالاختيار، أو تخلصت منا على أى نحو وعاشرت غيره لأنها مازالت صبية والزواج سترة وحماية من الأخطاء كما يقولون، لا أدرى كيف تسلط على الخوف من مثل هذه المواجهة التى تحدث برحيل الأب، لعلنى لم افكر فى رحيلها قبله لأنها كانت أصغر منه بسنوات لم تبح بعددها أبدا، ولابد أننى عبّرت لها عن مخاوفى بكلام غير مباشر اكثر من مرة فكانت تفهم قصدى وتطمئننى بأن أبى سوف يكون طويل العمر بإذن الله وأنه سوف يتمكن من تربيتنا وتعليمنا وتزويجنا وهو فى كامل قوته، وأنه لو بعد الشر بعد الشر تولاه الرب برحمته فإنها سوف تعيش لنا وبنا وأنه بالقطع لن يخطر على خيالها أبدا أن تفكر مجرد تفكير فى أن ترقد إلى جوار رجل غيره من بعده ثم تدعو بعد زفرة:

- وربنا يجعل يومى قبل يومه

كنت أحزن من أجلها أكثر من اطمئنانى على مصداقيتها وقدرتها على الوفاء لذكراه ولنا، وربما كنت فى مثل هذه الحالات افهم أسباب خلافاتها الدائمة مع جدتى التى هى أمها ذلك أن أمى كانت تعتقد أن زواج جدتى الثانى بعد موت جدى لأمى كان خطأ فى خطأ، ذلك الزواج الثانى الذى انجبت فيه خالتى العبيطة «كاف» وأن المرأة عندما تقبل مثل هذا الزواج الثانى تتململ من دورها كأم، كنت أشعر أنه قد انبنى بينهما جدار صلب لايلين أو ينزاح حتى فى أصفى الساعات التى تتفقان فيها على أى شىء وتوشكان أن تمتزجا مثل أى أم وابنتها، كان الجدار يظهر فجأة وينتصب حاجزًا قائما وقادرا على الفصل بينهما ولن ينزاح.

لكنها فى علاقتها بأبى كانت تختلف، ربما لأنه كان يعاملها بكل الود الممكن ويشركها فى أفكاره، يودعها أسراره وفائض ماله ويسألها عن اللائق والمناسب حتى من ثيابه التى يهم بلبسها لحضور أى مناسبة، يداعبها فى حضورنا ويرمح وراها، يمسكها ويضمها إليه فى حنو دون أن يفلتها إلا إذا تدخلنا استجابة لاستغاثاتها الضاحكة تطلب منا مساعدتها أو الفرجة على أفعاله:

- يا راجل عيب عليك.. دا عيالك بقوا رجاله

- وأنا باعمل حاجه غلط لاسمح الله.. بألاعب مراتى.

يقولها وهو يقرصها أو يجذبها نحوه ثم يفلتها متوعداً بأن يأخذ منها حقه فى أقرب وقت ممكن، كنا نضحك ويضحك هو أيضا. قبل أن ينصرف كل واحد لحاله.

لكنه فى ساعات القيلولة من كل يوم كان يختلى بها فى القاعة الجوّانية فنتهامس بأنه دون شك يلاعبها ملاعبة أشدُّ ولاتفكر فى الهرب منه أو الاستجارة بنا مثلما كانت تفعل فى المندرة أو وسط الدار، نقول إنها هى التى راحت له بنفسها أو استجابة لنداء أو إشارة منه، ننساهما وقد عشّش الصمت على القاعة.

وفى صباح كل جمعة وكل موسم وكل عيد وكل مناسبة سعيدة وأحيانا من دون مناسبة بحساباتنا كانت هى تفتح باب القاعة فنرى فى وسطها طشت الحموم الكبير النحاس الأحمر وقد امتلأ بالماء الممتزج فيه الصابون، تفرغ الماء فى المواعين الأصفر وتحملها لترميها فى أركان الدار ووسطها البراح، تفعل ذلك بدلع وقد أحاطت رأسها بفوطة كبيرة أو بشكير وكأنها تشهدنا على سعادة قلبها وطراوة بدنها وبياض جلدها بعد الاستحمام، بعدها تعود للقاعة وتجلس على طرف السرير من ناحية الشبّاك الصغير بينما يتمدّد هو مسنودا على المخدّتين بكوعه، ربما تنادينا لأى سبب فنراها وقد حلّت شعرها المبلول وراحت تمشطه فتبرق خصلاته الغزيرة السوداء فى الأماكن التى تعبرها الفلأية العاج، وربما لاتنادينا ونسمع صوتها وهى تغنى لنفسها أوله:

- امك وأبوك ع السطوح بيفلّوا بعضيهم يا عبده

ولا والنبى ياعبده قصبك سوس يا عبده

بيع واتجوز يا عبده

تحرص بعناد على إقلاقه إذا غفُل قبل صلاة الجمعة وتجبره على القيام ليضع عباته على كتفيه ويخرج متوجها إلى زاوية أولاد عوف، ربما يصحبنا معه فنصلى ونعود ونراها مشغولة بإعداد وجبة الغداء، تستمهلة دون أن يسألها وتأسف على التأخير وكأنما فاتها تأدية فرض واجب لايحتمل التأجيل، يركن العباءة ثم يتطوع بمساعدتها فى عمل أى شىء دون أن تطلب ولايتردد عن مداعبتها بالقرص أو الضرب الهيّن أو حتى بالكلام حتى تنضج الوجبة ونقوم بمساعدتها على رصها فوق طبلية العشاء، ناكل بشهية وانبساط لأنهما ياكلان بشهية وانبساط.

وفى ساعات الفراغ كانت تجمعنا وهو فى مشوار او عمل وتحدثنا عنه وكيف انه طيب طيبة نادرة وأنه من حسن حظها ان اقترنت به وخلفتنا، تتباهى بانه لم يسئ إليها فى كل عمره الذى عاشه معها لابضرب او سب او حتى يوم ثقيل مهما ارتكبت من أخطاء، كان يكتفى بسؤالها مستنكرًا عليها الخطأ:

ـ كده برضه؟ انتى تعملى كده؟

تعتذر له او حتى تسكت لعجزها عن تبرير الخطأ فيهز راسه ويغير الموضوع، ينسى الموضوع وتنساه، تقول إن عيبه الوحيد هو انه لم يدخل فى اى صراع على اى شىء فى الدنيا وأنها كانت تتمنى لوطالب أمها بميراثها الشرعى الذى ورثته عن ابيها والذى نهبته جدتى ولم تشأ ابدا ان تعترف بذلك، كنا نفعل مثله ونطالبها بان تنسى ذلك كى تريح نفسها فتشتمنا بضحك وتتهمنا باننا مثله اطيب مما ينبغى، نفرح بأبوينا ونتمنى أن نفعل مع زوجاتنا مثلما يفعل عندما نكبر.

لكن مسألة الموت ظلت فى عقلى مثل الهاجس المتسلط او فى منطقة الاحتمال الدائم، تداعبنى وتعذبنى ولا أملك المقدرة على زحزحتها بعيدًا عنى حتى فى أسعد الأوقات، كانت طيوره تحوم حول أبى فى كل الحالات فاشفق فى الخيال عليها وقد ترملت، وكنت احيانا اطمئن نفسى واقول إن المرأة أقوى من الرجل فى مواجهة الموت رغم الصوات واللطم والندب والتعديد، اقول لنفسى هذا و قد سلّمت أمرى لله الخالق مانح الأعمار وواهب الحياة إلى أجل قريب، يمدّها أو ينهيها بحسب ما يشاء، يسكن قلبى بعض الوقت ويعاود الانشغال . لا أملك القدرة على الفرار من سواد الأفكار وترتسم صورته على «دراية» الغسل بينما تولول هى وتناديه فلا يرد، تطلب منه القيام فلا يستجيب .

لكن ما جرى خالف كل هواجسى وظنونى لأنها ذات نهار كانت قد حمّرت لنا ديكًا وسلت أرزًا وطجنت قلقاسًا بالخضرة فتغدّينا وانبسطنا وكانت هى مزدهرة بينما يشاغبها على عادته وتتباعد عنه بخفة ولطف، يسألها وقد اقترب منها عن أسباب حمرة خدّيها الزائدة عن المألوف فترمح لتقف امام المرآة، تطل على سطحها وتتحسّس خديها بفرح لأنها تأكدت من زيادة احمرارهما، تبدو صبية عفية فى حركتها وقد زاد نشاطها بينما ترفع بقايا الطعام، لكنها وعلى غير توقع وقد كان هو بعيدا عنها بمسافة قالتها مرة واحدة: آه..

نظر إليها وسألها عن سر الآه فلم ترد، اقتعدت الأرض فى نفس مكانها وقد امسكت ظهرها بكلتا يديها من منطقة الوسط أعلى الحوض، تدافعنا نحوها معه فنظرت إلينا بأسف وهمست له:

ـ دى شكّة موت.

ـ انعدلى.

قالها وهو يساعدها على التمدد فى مكانها على الأرض وأنا أضع الوسادة التى لم أعرف من أتى بها تحت رأسها، تأوهت هى عدة تأوهات وبدا لى أن عظام هيكلها كانت تتكسّر مثل زجاجة مصباح رقيقة وأسمع صوتها شهقت

شهقة واحدة ثم غابت عيناها وكفت عن التنفس، يهزُّها ونهزها فتهتز وقد بردت أطرافها وسرحت البرودة إلى بدنها وكلنا يكذب أنها يمكن أن تنخطف منا بهذه السهولة وعلى هذا النحو المفاجئ في لمح البصر، وكانت ماتزال ترف على ملامحها ابتسامة الأسف، بكيناها وبكاها قبل أن يشعر بنا الجيران والأهل، كأنما كان هذا الوقت لنا ويخصنا وحدنا، لكنهم دخلوا الدار فانقلبت الأشياء لأن الدار التي كانت تتفجر منها وفي أركانها الحياة صارت فجأة مكانا يلتقي فيه الوسطاء بين الموتى والأحياء من يجهِّزون الأكفان ويغسلُّون الأبدان قبل تكفينها، وكانت صرخاتنا لاتصل إلى اسماعها بالقطع لأنها لو وصلتها فلابد أنها كانت سوف ترد ، انعزلت عنا تماما وانعزلنا عنها، وكان النعش المركون جنب الجدار عند مدخل الدار علامة تؤكد أنها لن تفيق وأن هذا الغول المركون بلا حسٍّ ولا ذمة هو الوسيط الأخير بينها وبين المدافن حيث السكون الأبدي واللارجوع.

كان يناديها بصوته المبحوح بينما يضعون جسدها في النعش، وعلى الرغم منه منعوه من حملها أو الذهاب إلى المدافن معنا في رحلة الوداع، لعله بكى بكاء الضعفاء المغلوبين على أمرهم وصار يناديها ونحن نتباعد حتى اختفى صوته تماما، وما عاد في الأذان غير الاعتراف المتكرر الذي يلجأون إليه في كل مرة يحملون فيها نعشًا في طريقهم للمدافن اعتراف بإيقاع رتيب مهموم ومستسلم وباعث على اليأس من التعلق بالأوهام:

ـ الدايم هو الدايم.. ولادايم غير الله..

وبعد طقوس الدفن وقراءة القرّاء وتلقين التي انسك على بدنها باب المدفن، عدنا نتقدُّمنا جدتي لأمي، صامدة وصلبة وقادرة على الاحتمال، رأيناه جالسًا وحده ينظر إلى سقف المندرة ولاينطق، وهمس الفباشي لجدتي:

ـ الراجل من ساعة ما سبتوه وهو على دي الحال

أشارت إليه تطلب منه أن يسعفها بكوز ماء فأسرع وملأ الكوز ثم ناوله لجدتي، اقترب منه بالكوز فلم يحرك بصره من حيث كان يطل لكنه أزاحه بيده ربما بشكل عفوي وربما بشكل مقصود، لكن الماء اندلق ومال أبي برأسه جهة اليمين ثم مال بكل بدنه رغم أننا كنا حوله نسنده ، ربما تكون قد فاتت ساعة أو بضع ساعة من الزمان الصعب قبل أن يسلم الروح هو الآخر وتنحط على رءوسنا بلوتان كبيرتان في نهار واحد، ولابد أنه كان قد تواعد معها في الخفاء على الرحيل معا لأنه في نفس اليوم انفتح نفس القبر للمرة الثانية ليضم بدنه إلى جوار بدنها وقد تكفَّن بنفس قماش الكفن وبدا لي وأنا واقف على قبرهما أسمع وصايا من كان يلقنه أنني كنت أسمع همساتهما الخافته وهي تضاحكه ويضاحكها مثلما كانا يفعلان في قيلولة كل نهار داخل القاعة الجوانية.

كنا في كفر عسكر أول من تيتم مرتين في نهار واحد، وكنت وحدي أشعر أنني خلصت من هواجسي القديمة التي كانت تتسلط على عقلي فأسألها وأسأل نفسي عن مصيرها إذا مات وتركها أرملة، ولعلها بفعلتها جاوبتني على خلاف ما كنت أتصور أو أظن أو يسمح بذلك خيالي.

مدخل إلى مسرح معين بسيسو الشعري

عبد القادر ياسين

بعد ما ينوف على عشرين سنة من بداية معين بسيسو الشعرية، دلف هذا الشاعر المبدع إلى المسرح الشعري؛ في مفاجأة خارج السياق، وبلا مقدمات، وعلى حين غرة.

في كل ما كُتب حول إبداع معين بسيسو، فإن أحداً لم يُلقِ الضوء على أسباب تقحم هذا الشاعر عالم المسرح الشعري، وفي هذا التوقيت بالذات؛ كما أن أحداً من الذين اهتموا بمسرح معين بسيسو الشعري لم يفسِّر عزوف شاعرنا عن الاستمرار في هذا النوع الفني، رغم نجاح ما قدمه في هذا المجال.

ربما عاد هذا القصور في التفسير إلى أن من كتبوا عن شعر معين، ومسرحه الشعري، افتقروا إلى الإلمام بسيرته الذاتية، وتاريخه السياسي، إلماماً تاماً؛ يؤهلهم لإدراك ما يقبع وراء تقحم معين عالم المسرح الشعري؛ ثم عزوفه عنه. تعود معرفتي بشاعرنا إلى ربيع سنة ١٩٥١، حين كنت طالباً في مدرسة الزيتون الإعدادية، في مدينة غزة. وفي إحدى حصص اللغة العربية قرأ علينا مدرسها، حسن ابوشعبان، قصيدة للشاعر الفزي، معين بسيسو، منشورة في شهرية «الأديب» الأدبية البيروتية المرموقة، في ذلك الزمان.

كان ابوشعبان يسارياً جسوراً في مدرستنا، وقرأ قصيدة بسيسو، بكل الحماسة، كأنه يعبئنا، ويهيئنا لدخول المعترك السياسي.

بعد زهاء سنة اعتقل ابوشعبان، ليقضي حكماً في «سجن مصر»، لمدة خمس سنوات فيما كان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معين بسيسو قد تخرج، قبل سنة واحدة، من قسم الصحافة فى الجامعة الأميركية بالقاهرة. واكتشفت بأن منزل عائلته يقابل منزل أسرتى، فى حى الرمال - بمدينة غزة. لكن سعادتى به لم تطل، إذ ما إن وطئت قدماه مدينة غزة، حتى غادرها إلى العراق، ليعمل مدرساً هناك. وإن ألغت الحكومة العراقية عقده معها، بعد أقل من سنة، واعتبرته «شخصاً غير مرغوب فيه»؛ أغلب الظن بسبب نشاطه السياسى المعادى لحكومة نورى السعيد هناك.

عاد معين إلى غزة، وانغمس تماماً فى النشاط اليسارى فى قطاع غزة، إلى أن اعتقل، فى ٩ مارس/آذار سنة ١٩٥٥، عقب قيادته انتفاضة عارمة، شملت قطاع غزة، من أقصاه إلى أقصاه، وامتدت ثلاثة أيام متصلة، احتجاجاً على اعتداء عسكرى إسرائيلى غادر على القطاع، مساء يوم ٢٨ فبراير / شباط سنة ١٩٥٥، ذهب ضحيته زهاء أربعين مصرياً وفلسطينياً. مما فجرّ الغضب الشعبى المكتوم، فى شكل انتفاضة عارمة، لم يوقفها إلا الوعد الذى قطعته الحكومة المصرية على نفسها، بالعدول عن تنفيذ «مشروع سيناء»، أحد مشاريع توطين اللاجئين الفلسطينيين وإسكانهم، التى صاغتها الإدارة الأمريكية، فى الثلث الأول من الخمسينيات، من أجل طى القضية الفلسطينية، بدءاً بتصفية قضية اللاجئين. كما تعهدت الحكومة المصرية بتسليح قطاع غزة، وتحصينه، وتجنيد أبنائه؛ استجابة لمطالب الانتفاضة. ورغم الوعد الذى قطعه الحاكم العام لقطاع غزة، آنذاك، اللواء عبدالله رفعت، بعدم معاقبة «إلا كل من أتلف أو أحرق، عن عمد»، إلا أن أجهزة الأمن شنت حملة اعتقالات واسعة، مساء يوم٩ مارس/ آذار سنة ١٩٥٥، طالت زهاء سبعين نشيطاً سياسياً، ممن تصدروا هذه الانتفاضة، وفى المقدمة منهم معين بسيسو.

منذ ذلك الحين، ارتبطت ومعين فى عمل حزبى واحد؛ وعشنا سوياً سنوات من النضال، والاعتقال، والنفى.

بعد أربعة وأربعين عاماً من سماعى أول قصيدة لمعين بسيسو، التقيت - مصادفة - ابنة زميل فى مدرسة الزيتون، شاركنى سماع تلك القصيدة، فى ذلك اليوم الغابر من سنة ١٩٥١، هو خليل الشنطى. وعلمت من الابنة بأنها تحضّر رسالة ماجستير عن «المسرح الشعرى عند معين بسيسو»، وأن الأستاذ الدكتور صلاح فضل يشرف عليها. سألتها عما إذا كانت قسرت اقتحام معين بسيسو المسرح الشعرى؛ وفى ذلك الوقت بالذات. ثم لماذا انقطع عنه، رغم كل النجاح الذى لاقاه؟ لكنها أفادتنى بأن هذه مهمة صعبة، إلا على من أطل، عن كثب، على حياة معين بسيسو. فتداعت الأحداث فى مخيلتى، ورأيت بأنه يليق بهذا الأمر أن يلقى عليه الضوء، قبل أن تداهم من رافق معين بسيسو المنية. وهذا واجب ثقافى تاريخى.

غنى عن القول بأننا حيال شهادة تاريخية، أبعد ما تكون عن النقد الأدبى، بأى معنى من المعانى. فلم أعتد التطفل على غير مجالى البحثى؛ وإن كانت هذه الشهادة تفيد الناقد الأدبى، بكل تأكيد.

حقبة وسيطة

فى مطلع يوليو/ تموز ١٩٥٧، تم الإفراج عن معين وستة من المعتقلين، ضمن آخر دفعة من المعتقلين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفلسطينين في «سجن القناطر»، شمالي القاهرة. وعاد معين إلى سابق نشاطه السياسي، وإن خرج من السرية التامة إلى شبه العلنية، بعد أن تحول اليسار عن عداء عبدالناصر، وعاشا سوياً شهر عسل، امتد حتى أواخر عام ١٩٥٨: حين تفجّرت التناقضات بين التيار القومي، بقيادة عبدالناصر، في الجمهورية العربية المتحدة (مصر وسوريا)، وبين التيار اليساري، بقيادة عبدالكريم قاسم، في العراق، على النحو المعروف وتسارعت الأحداث، وتعرض التيار القومي إلى حملة اعتقالات في العراق، فيما تعرض اليساريون إلى حملة موازية في الجمهورية العربية المتحدة، التي لم تستثن أجهزتها الأمنية قطاع غزة من حملتها هذه . وفي مساء ٢٣ أبريل/ نيسان ١٩٥٩، شنت هذه الأجهزة حملة اعتقالات، طالت ثمانية عشر يسارياً في القطاع. في مقدمتهم معين بسيسو؛ تلتها حملة أخرى، في ١٠ أغسطس/ آب من السنة ذاتها، اعتقل بموجبها ثلاثة عشر نشيطاً يسارياً آخر؛ أودعوا جميعا «السجن السحري»، عند أطراف العباسية، أحد أحياء القاهرة؛ قبل أن تقوم أجهزة الأمن بنقلهم. في ٢٦ أغسطس/ آب ١٩٦٠، إلى «سجن المحاريق»، في صحراء مصر الغربية.

لم يفرج عن معين. إلا ضمن الدفعة الأخيرة من المعتقلين الفلسطينيين ـ كما هي العادة ـ في أحد أيام شهر مارس/ آذار ١٩٦٣.

على أن التاريخ لم يعد نفسه هذه المرة، حيث عارض معين تشفيل الحزب الشيوعي، ودخل في مواجهة مع من أرادوا تشفيله. هنا وقع معين في مأزق حقيقي؛ فقد بنى مجده على كونه شاعراً شيوعياً. فإذا ما أعيد تشفيل الحزب، وكان معين خارجه، فقد الشاعر مصدر مجده؛ وإذا عاد وانخرط في الحزب، فتح الباب لاعتقاله، من جديد؛ الأمر الذي لم يعد يرغب معين في تكراره.

حتى أنه قال، يوم غادر مدينة غزة، لآخر مرة: «لن أدع زنازينهم تأكل لحمي»!

حين تأكد لمعين بأن معارضته تشفيل الحزب قد أخفقت، غادر قطاع غزة، يوم ١٦ يناير/ كانون الثاني ١٩٦٦، إلى بيروت، بعد أن كان اتفق مع مدير تحرير أسبوعية «الحوادث» البيروتية، شفيق الحوت، على العمل فيها. إلا أن عدة عوامل تشابكت، فحالت دون التحاقه بالحوادث، مما اضطره للعمل في مكتب لتأليف الأغاني، في عاصمة البهجة، بيروت، يمتلكه الإذاعي الفلسطيني المعروف، عبدالمجيد أبو لبن. لكن الحياة في بيروت لم تَرُق لشاعرنا، فغادرها إلى دمشق، بعد زهاء عام واحد من إقامته القلقة في بيروت. في دمشق عمل نائباً لرئيس تحرير يومية «الثورة»، حتى جاءت هزيمة يونيو/ حزيران ١٩٦٧، فكان معين أحد ضحاياها، حيث نحّته الحكومة السورية عن موقعه هذا، ضمن من نحّتهم، وكأنهم تسببوا في الهزيمة! واعتكف معين في منزله، بحي المزرعة في العاصمة السورية، حتى أواخر سنة ١٩٦٨: حين واتته سانحة للانتقال إلى القاهرة، والعمل بها، عبر اتفاق خاص مع سفير مصر في موسكو، آنذاك، الدكتور مراد غالب.

ما إن وصل معين العاصمة المصرية، حتى تم تعيينه في يومية «الأهرام» القاهرية. وسرعان ما أصبح مسئولاً عن صفحة «فكر وفن»، التي استحدثت في الملحق الأسبوعي لليومية الموما إليها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معروف بأن مثل هذا الموقع لم يكن يشغله إلا من يزكيه مجلس خاص، ملحق برئاسة الجمهورية المصرية، يضم علماء نفس، واجتماع، ورجال أمن. وكان معين قد عدّل كثيراً في قناعاته السياسية، التي سبق أن عبر عنها في «سجن المحاريق».

فبدل بتشدده إزاء نظام الحكم في مصر ليونة، وبعدائه تأييداً. فكانت قصائده التي نشرها في مجلات «الشعر»، و «الهلال» القاهريتين، و «الحرية» البيروتية، في هذا السياق.

في عدد أكتوبر/ تشرين الأول، سنة ١٩٦٤، من المجلة الأولى، نشر معين قصيدته «المصباح والطاحون»، التي قال فيها:

والطواحينُ التي عاشت
على قمحك أجيالاً طويلة
أطعمت كلّ جرادِ الأرضِ
لم تعطكِ بتقال قتيلة.
لستَ شمشون
ومن أهبتها ليست دليله
فلها تطحن. ولتمضِ لكي تنحتَ
أحجاراً لكي تبني طواحين جديدة

وبعد أن عبّر معين في «المصباح والطاحون» عن ضجره، وفقدانه الأمل في جدوى مواصلة النضال والتضحيات، نشر قصيدة «جزيرة الشعارات القديمة»، التي أعلن فيها تخليه عن أفكاره القديمة:

هو ذا أنتَ. وأحراسكَ
أعشاشُ العصافير الطريدة.
صاحٍ من أي جزيرة
عدت لا تحملُ
صلبان الشعارات القديمة
عضة الأسوارِ للأسوار خلّفت
وللشوك الجراحات الحزينة
التي للأسماك يا صاح الشعارات القديمة
التي. فالأسماك لا تقرأ
والأعماق فرساء كتومة

ولأنه ظل مدرجاً على «القائمة السوداء»، منذ ربيع ١٩٥٥؛ ممنوعاً من زيارة مصر، نراه ينشر، في شهرية «الهلال» القاهرية، مطلع سنة ١٩٦٥، قصيدة «طابع بريد إلى القاهرة»، يعبر فيها عن أشواقه، وتلهفه لزيارة قاهرة المعز:

ملفتة بالقصيدة
بطابع البريد وهو شرفتي الوحيدة
ملفتةً. وقد عشقتها صغيرة
وهيمانفجّرت
وأرخت الضفيرة

قصائدي تراكضت
حروفها الصغيرة
فالدار يا حبيبتي بعيدة
سلاسلي ثقيلة
سلاسلي طويلة
بلابلي تموت في الظهيرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحلفين بالقصيدة
بطابع بريد وهو شرفتي الوحيدة
بوردة، بشمعة صغيرة
أوقدتها في الليلة الضريرة
أن تكسري سلاسل الثقيلة
بريشة، بوردة صغيرة

وفي أسبوعية «الحوادث» البيروتية، نشر، سنة ١٩٦٥، قصيدة، برر فيها مغادرته الحزب الشيوعي؛ وأعادها إلى نفوره من بعض أعضاء الحزب، وممارساتهم، إلى أن يقول:

بلونِ صحبةِ الملائكة
بلونها سنمتها

وفي مجال النشر، نشر عدة مقالات سياسية، في أسبوعية «الحوادث» البيروتية، صيف ١٩٦٤، انتقد فيها بشدة اليساريين المصريين، بسبب استمرار بعضهم في معارضة نظام عبدالناصر.

الموضوعي يكمل الذاتي

بقدومه إلى مصر، وتبوئه موقعاً رفيعاً في «الأهرام»، دخل معين حقبة جديدة في حياته، ومواقفه السياسية، وعالمه الشعري، في آن معاً.

لقد وصل معين هنا، في وقت انخرطت فيه مصر في الإعداد لتحرير الأراضي العربية التي اغتصبتها إسرائيل، والتي اصطلح على تسمية هذا العمل التحضيري المضني «النضال لإزالة العدوان». في الوقت الذي عاش فيه المسرح المصري امتداداً لأزهى عصوره. ومهد موقع معين في الأهرام لشاعرنا الطريق. فهو في موقع مسئول داخل الجريدة الأثيرة عند عبدالناصر، والتي يمتلك رئيس تحريرها، آنذاك، محمد حسنين هيكل، نفوذاً سياسيًا استثنائيًا، يفوق نفوذ رئيس الوزراء نفسه.

من جهة أخرى، كان «شعراء المقاومة» قد احتلوا المنصّة، فغطوا على من عداهم من الشعراء العرب. ومن يسترجع تلك الأيام الخوالي، في السنوات الثلاث التالية لهزيمة يونيو/ حزيران ١٩٦٧، يجد بأن توفيق زيّاد، وسميح القاسم، ومحمود درويش قد احتلوا جُل المشهد الشعري، ولم يتركوا لغيرهم موطئ قدم. حتى غدت ظاهرة «شعراء المقاومة» حكراً على هؤلاء الشعراء الثلاثة، دون غيرهم من الشعراء.

فغدوا موضة تلك الفترة العصيبة. وبالكاد وجد معين لبعض قصائده مكاناً تحت الشمس، في ذلك الوقت؛ ولعل المفارقة هنا أن معينًا ضمن أهم من أسس لشعر المقاومة، حتى قبل أن يقرض من حملوا هذه الصفة الشعر.

على أننا يجب ألا ننسى النهوض الفدائي الفلسطيني، الذي بدأ مع الهزيمة الموما إليها، ثم اشتد منذ هزيمة القوات الإسرائيلية، في «معركة الكرامة»، في وادي الأردن (١٩٦٨/٣/٢١)، على أيدي بضعة فدائيين فلسطينيين، وجند أردنيين.

الاستنتاجات

ما من شك في أن مغادرة معين بسيسو لحزبه الشيوعي، سنة ١٩٦٣، قد منحته عدة مزايا، دون أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقصد. ورب ضارة نافعة. فأولاً ثمة تحرر منطقي وطبيعي من القصيدة التعبوية؛ وثانياً أتاح التفرغ لمعين التخلص من المهام الحزبية الكثيرة والثقيلة، التي طالما حملها معين على كاهله.

كما أن خروجه من قطاع غزة منحه استقراراً نسبياً، بعد أن أفلت من سيف الاعتقال المسلط على رقبته في القطاع، المخنوق جغرافياً وعُرفياً.

فيما أدى خروج معين من الحزب - من جهة أخرى - إلى ولوج شعره مرحلة انتقالية، اتسمت بالغموض الفكري والسياسي. فطفق صاحبنا ينقب عن محسنات فنية، علّها توارى هذا الغموض؛ مما أدخل شعره مرحلة جديدة؛ لفها الضباب الفكري والسياسي، وإن ارتقت فنياً عن سابقتها. مما خصّب الأرض لمرحلة ثالثة في شعر معين، عبرت عن نفسها، وتجلّت في مسرحه الشعري اللاحق.

وصل معين مصر، إبان ذروة نهوض المسرح المصري؛ مما أغراه على الكتابة لهذا المسرح. بينما قطاع غزة خالٍ من أي مسرح، والحياة المسرحية في لبنان وسوريا متواضعة الإمكانات.

فضلاً عن أن معين ربما تصور بأن نهوض العمل الفدائي الفلسطيني، فيما بين سنتي ١٩٦٧ و ١٩٧١، يتطلب شكلاً جديداً من الإبداع، يتخطى القصيدة.. وقد يكون رأى في المسرح الشعري فضاءً يرتع فيه، ويتميز على من عداه من شعراء فلسطين، بعد أن غطى «شعراء المقاومة» المرحلة بقاماتهم.

ما من شك في أن موقع معين في جريدة «الأهرام»، مسئولاً عن صفحة «فكر وفن»، قد فتح أمامه الأبواب، التي طالما ظلت موصدة في وجهه.

أما لماذا كف معين عن تقديم مسرحيات شعرية؟ فأغلب الظن لأنه غادر العاصمة المصرية، سنة ١٩٧٢، بعد أن غاب عبدالناصر، الذي انحاز معين إلى نظامه. فتراجعت الحركة المسرحية المصرية، بالترافق مع التراجع السياسي والثقافي. ففضّل معين الالتحاق بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية عموماً، وبالسيد ياسر عرفات، على وجه التحديد. متخذاً لنفسه، منذئذ، منحى آخر في الحياة، والسياسة، والشعر على حد سواء، فافتقد الاستقرار، وغرق في تفاصيل العمل اليومي، وانشغل بكل ما هو دعائي، من جديد.

لقد أحس معين بأن حظوته لدى النظام قد انحسرت كثيراً، بعد انقلاب مايو/ أيار سنة ١٩٧١ حتى أنه كتب ثلاث مسرحيات شعرية، تالية لنجاح عرضيْ مسرحيتي «ثورة الزنج» و«شمشون ودليلة»: الأولى على «المسرح القومي»، في فبراير / شباط ١٩٧٠، وقد أخرجها نبيل الألفي، فيما قام ببطولتها عبدالله غيث، ومحسنة توفيق. والثانية على خشبة «مسرح توفيق الحكيم»، سنة ١٩٧١، وأخرجها، أيضاً، نبيل الألفي، وتولى بطولتها حمدي غيث، ونور الشريف، وسهير البابلي، ونعيمة وصفي، وعبدالعزيز مخيون، ومحمد عبدالعزيز المسرحيات الثلاث هي، على التوالي، «الصخرة»؛ «العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع»؛ و«محاكمة كتاب كليلة ودمنة».

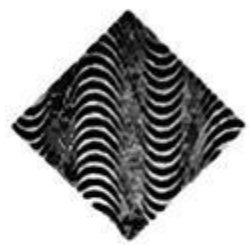
يلاحظ أن أولى مسرحيات معين الشعرية، «مأساة چيفارا»، لم تصعد إلى خشبة المسرح - أيضاً. صحيح أن معين ما كان ليكتبها لو بقي عضواً في الحزب الشيوعي، بسبب تحفظات الأحزاب الشيوعية، آنذاك،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على فكر **جيفارا** وممارساته؛ لكن نظام عبدالناصر ربما لم يكن مهيئاً للترحيب بحرب الشعب على الطريقة الجيفارية؛ لذا راينا مؤسسة المسرح تنحاز إلى مسرحية **ميخائيل رومان** عن **جيفارا**، دون مسرحية معين.

بعدها عاد معين إلى القصيدة الغنائية، حتى تمكن - في زهاء عشر سنين - من إصدار أربعة دواوين، هي، على التوالي: «قصائد على زجاج النوافذ»؛ «جئت لأدعوك باسمك»، «آخر القراصنة من العصافير»؛ و «الآن خذي جسدي كيساً من رمل»، قبل أن يتوجها برائعته «القصيدة»، التي نشرها، عشية وفاته، في لندن، مساء يوم ٢٤ يناير/ كانون الثاني ١٩٨٤.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



قبض ريش

تَحْتَ الوِسادَةِ جُملةٌ بيضاءُ
كَالطَّاووسِ تمرَحُ فى بَساتين السُّهادْ
تنسلُّ مِنْ بين الأنامِلِ
حتَّى تبلغ الحلقومْ.
فى حفل مَابَعْدَ الحداثة
حيْثُ يُحْيِى بَعْضُ قَنَّاصى القَصَائِدِ
- مِنْ عِيارٍ يُشْبِهُ الهايكو تماماً -
سَهْرةً لِلجنّ ، لا أحَدٌ رَأى
أحَداً يَجُودُ بِبَيْتِ شِعْرٍ
رَغْمَ حَضْرةِ شَهْرُوشٍ نَفْسِهِ..؟
نَجمٌ مَجُوسِىٌّ عَلَى بابِ القَرِيحَة -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- وَحْدَهُ التَّنُّورُ فِي جَيْبِي -

نَوارسُ، زَهْرَةٌ وَحْشِيةٌ فِي البالِ

بِضْعُ نَوافذِ مُتَدَلِّيات

مِنْ غُيومٍ مَالِحةْ

بَيْنِي وَبَيْنَ البَحْرِ

جُمْلَةُ حِدَادٌ مُرَّةٌ تَعِظُ النَّبِيذْ

والحِبْرُ ثانيةً يَمِيلُ إلى الهُجُودِ

مِلْبَداً بالرِّيشْ:

وَأَنَا بَعِيدٌ عَنْ يَدِي،

مَاضٍ إلى حِضْنِ الحماقاتِ النبيلةِ

فِي عشايا الموت

تتبعُنِي الدَّوَاةْ

بتِلالِ اقلامٍ ومَرْيَلَةٍ جَدِيدَةْ.

كان الشارع الخلفيُّ بطنين احرفه واشباحه المحليّة الصنع، مرسوماً في وسط الصفحة كَثَنَبٍ مقطوعٍ مِنْ شجرةٍ، كانتِ الأشجار تقطر اشعاراً، - ليس للنشر - والاشياء كانت تطوف بكَ بلسانٍ مدبوغ في كتب صفراء. كنتَ الغريب حقّاً يحوم حول بيته المنزوع من الصفحة مرسوماً على هامش الاشياء.

انت الطالع من حُقّ مخبوءٍ

في ردهات كتاب الموتى

من انت؟

يخوي الشارع بالتدريج يُدَقّ

الموتى،

والصدمةُ تبتلُ على الريق

بنسيبٍ ملتبسٍ

بمَديح سوداوى للريح.

وإذاً

علينا باقْتراضٍ عَاجلٍ

من بنكِ (بيسوا) لِسَدِّ العوز

فى الرؤيا.

وَهُناكَ حَلٌّ غيرُ مسبوق بَتاتاً:

ان نُدَنِّسَ بيضةَ الديناصورِ

ـ تُجلبُ بالتهريبِ

من أعالى القفار ـ

فى الصفحاتْ

فَلَعَلَّها تَهَبُ الشُطورَ مَنَاقِراً

مسمومةَ الإنشاءْ!..

يَاجُملةً بِحليب ريشٍ

فى فَمٍ دَامٍ،

كم كنتِ انت سَمَاوتى، مفتاحَ

نُطقِى المستحيلَ عَلَى المزاج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكنتِ فجر قصيدةٍ غزليّةٍ

في ظلّ أشجار المحلةِ

كنتِ مرآتي على وَجْهينِ حارسةً

الحروب البِكْرِ في الأوراق في الأحلامِ

نَجْمَ الرُّخّ مطروزاً عَلى قلَمي،

السكّينة في صباها!

كلّما شرَقِ المِدادُ بفُصّةٍ بيضاءَ

تهربُ فِلْذةً مِنّي

إلى عَيْنِ الدّواوينِ الرّحيبةِ في يَدَيْكِ

وها أنا متأخراً

ألقاكِ دوماً بَعْدما تَنْأين، يا حَجَرَ

الطريق الفلسفيّ

أرَى جُسوراً من غبار في يَديكِ،

قُشورَ تِيهٍ فَظّةً، لا تَبْرحُ المعنى،

وَجُنوحَ لفظٍ للجنونِ عَلى يَدَيْكِ،

أرَى المسافاتِ العَصيّةَ مَرّةً

تنسابُ في موج الكناية

ثُمّ يكسُوها السرابُ

أرَى الكناية تسنعين بأذرع التشبيه،

كي تَنْسَلّ مِنْ عَسَسِ البَيَاضِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بغير جدوى

وَاطناً يَرْتدُّ إيقاعى إلىْ

تَهدُّجَ الحاكى

تدحْرجتِ البداية مِنْ أعالى السَّطْر

ضَجَّ الرَّمْزُ بالشكوى

فلا رامبو ولا نرفالْ

بقَادِرَيْنِ على انتشالكَ مِنْ فِخَاخِ الرِّيشْ.

بَاقٍ هُنَا

تشِمُ العبارةَ «غيمةٌ فى بنطلونْ»

وتَضيعُ فى نَثْرٍ خديبْ

لستُ أعْثُو جُمْلةَ العنوانِ

وَهْىَ تُطِلُّ مِنْ فوقِ

على شبهى فى المقْطعِ الخدِيجِ

أسْرابُ العَنَاوِينِ تَخْتفِى فى الركنِ

تنتظر الفكَاكَ. تَلُوحُ عن بُعْدٍ.

أطِلُّ مِنَ العِبَارةِ مُثْخناً

بِزُكَامِىَ الحِبْرِىِّ

أغبِطُ ظِلَّ جيرانِ نَدَامَى - ديك الجنُّ مِنْهُمْ -

يَهْرِبُون بشِعرهِمْ

مِنْ شرفةِ الديوان ثُمَّ يَضُمُّهُمْ

خَبَبٌ جريحٌ ليس تُدْرِكُهُ القصيدةْ..

وعَروسُ بَحْرِكَ لن تَنطَّ مِنَ العمارةِ

او تهلَّ من الجريدةِ. (هُومروسكَ) ظاعِنٌ

فى النَّوْمِ يَحْرُسُ غرفةَ الوزنِ،

استعاراتٌ بِلاَ نَسَبٍ تُيمِّمُ

شَطْرَ اشعارٍ جديدةْ.

قُزَحٌ مِنَ الأرَقِ المقوّى

ظلَّ يلْهُو بالقريحةِ نِصْفَ عامٍ

بَلْبَلَ الصفحات، لَوَّحَ بالتَّعاليمِ الأخيرةِ

مِنْ شُقُوقِ الرَّفِّ:

فى مقهى السَّوَيْقَةِ إعتَكِفْ

باللَّيْلِ عَرِّجْ نحو بُرْجِ الدارِ

يَوْمِيّاً تمرَّنْ، ما استطعتَ،

عَلَى (البَرَاوِلِ) وَ (العيوطْ)(*)

ويُعِيْدَ دَكَّ الدِّيك فى الحَمَّامِ

خَفِّفْ بِالسَّعوطِ الدَّاءْ.

ضوضاءُ نبشٍ فى حَوَاشى الفجر.

ضَوْضَاءُ المعانِى تَسْبِقُ المبنَى إلىَّ،

تُرى رَوَاقيونَ ثم مُدَرِّيونَ يُحكِّكونَ مَطَالِعاً

سَيَمْحُها الذَّوْقُ الطَّبيعيُّ! الحقيقةُ

انَّني مِنْهُمْ. أعَصِّرُ مَا تبقَّى مِنْ حَليبٍ

خَلْتني السَّاقِي وَخِلتُ طَرِيدَتي السلطانَ

وَزَعْتُ انَاتي عَلَى أفْواهِ السِّتينَ

في الطُّرُقاتِ مَفْهَى النَّثر

رَاحَ يَنْسخ أنْسَاغ القصيدةِ

جُمْلَةً بَيْضَاءُ تحملُني إلى لَيْل البدايةِ

ثُمَّ نَثر حانقٌ سَيَّراوِد الكلماتِ

لكنَّ الجميلاتِ النيامَ يُرِدْنَ

تَحْويلَ المخاضِ

إلى رِوَايةِ يَوْمِيَّاتٍ حَامِيةٍ..

في الملْحَقِ الأدَبيِّ

نَقْدٌ لاذِعٌ أنْشَى عُيُوبي بالتَّرائبِ:

طَفْرَةُ المدْلُولِ

تَنضيدٌ غَليظٌ لِلْقَوافي

إنسِدادٌ في شَرايينِ البَلاغةِ

حَبْسَةٌ في النُّطقِ

تَلغيزٌ عِضَالٌ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثُمَّ تَوليدٌ مُعَادٌ للمجازِ

مَعَ التَّحلُّقِ فِى التَّناصّ

إضافةً لِلحَشْوِ وَالترقيع وَاللَّغْوِ المحلَّى

والنَّتيجَة:

رَبْعُ شِعْرٍ بَيْنَ بَيْنْ..

شَعْبِى المُعَلَّقُ فِى البياضات

المجيدةِ يَتْقِينى

كُلَّما حَوَّمْتُ أبْغِى

الشَّطَبَ والتَّفْنِيقَ

إنزَلَقِى رُوَيداً فَوْقَ كَفِّى

وَالْعَقِى القَلَمَ الرَّصاصَ وَدَثِّرِينى

بالرموش الزُّرق

مِنْ حِمَى الخوالى

عينانِ بَاليتان بين يدىَّ

كَىْ أزِنَ البُحورَ الوافدةْ

وَأحَنِّش العنوانْ

فى حانة المهدية السُّفلى

ـ يؤنِّسُها التَّبَحُّرُ فى النَّبيذِ

وغَمزةُ السَّاقى، رَوائح سلْطعونِ الدَّارِ

دَالِيةٌ عجوزٌ. هل يَشُمُّ الحبر

انْخابَ الدُّخَان الآنَ؟! .

كنتُ قُبَيل صوتِ الديكِ

أنبأنى رواةٌ قَادِمونْ

من عَيْنِ شامَةْ

أنَّ القصائد سوف تُطْلِقُ

سَاقَها ونَواتَها للرِّيحْ

وَتُعلِّقُ العنوانَ فى

نجم الظهيرة .

تارةً

وَرقَى وليلى تارة أخرى

إنَّنْ

لِنُلاعِبِ الأبْراجَ حَتَّى

يَتْعَبَ السرْطَانْ

وَيَصيرَ بُرْجى فَحْمةً

وَسُطُورُ كَفِّى التَّرجمانْ

شعراؤك القَلِقونَ يختصمونَ

فى عُنُقِ الزُّجاجةِ والزُّجاجَةُ

مَحْض تمويهٍ جِنَاسِيٌّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أرَى الخيَّامَ مِنْ رفٍّ يُشيحُ بِوَجْهِهِ
عَنَّا، سلاماً،
هَاهُمُ الأضْدَادُ والأشباهُ جَاءوا،
قَطَّروا الأحْشاءَ تَقْطيراً، وجاءوا
- بَعضُهُمْ سَيقدِّمُ الجَانِي
وبعضٌ نشرةَ الخَبرِ السَّريعةَ -
كُلُّهُمْ، بيْنِي وبينك، أمْهَرُ الشُّعراءِ
كَمْ طَالَتْ لِحَاهُمْ بَعْدَ سِنِّ اليأسِ!
كَمْ شَحنُوا القَريحةَ بالصِّرَاخِ
تَنَاثَروا مثل النُّشَادرِ فوق
قَارِعة القصائدِ
يَبْتُرونَ مَقَاطِعاً شتَّى - وقد قالوا
عَلَى مرأى مِنَ النُّقَّادِ
هُمْ دَلَّسُوا عَلَيَّ، أقُولُها عن سُوءِ قصْدٍ،
وهم خَطفُوا الدُّوبيتَ الفَضَّ
مِنْ قَلْبِ المُوَشَّحِ
نَوَّخُوا الإيقاعَ بالتَّدْوير.
هِيَ ذى بَقَايا الرِّيشِ
تَنْدَى
مِنْ جَبِينى المقطع العَاصى:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

. سآخُذ حفنةً منها
على مَضَضٍ مُوسيقىً صَريحْ .

شعرائكَ الحنفيُّون يحتشدُونَ
قصدَ النَّفْخِ في المبنى
وفي حلْقِ القوافي
مطلعي أضحَى الخِتامَ برغم
صوْتِ البَحْرِ أمسَيْتُ الهَوامِشَ
مَحْضَ تعْليقٍ شفاهيٍّ
على نَصٍّ أضاعتْهُ الدَّواةُ
وأبدَلُوا العنوان: قبضُ الروْح
بِعَناوين مَدْكُوكَةٍ جِداً:
شروقٌ بضاضةٌ في الوزن
فصٌّ من فصوص النَّبرِ
عتْباتٌ، فراشٌ تُحتَذى

لا تنسَ.
قبلكَ بعض أسلاف عِجافٍ
علّقوا الأقلامَ
واندثروا خِفافاً في دواوين انيقةْ
مثل الجرفطي والمُسيّب والفَرَيْلي الابنِ
وابن اخيه لوقا والدراويش الثلاثة:
أسْخِلُوف، حكيم تازة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والملقّب: مِرْجاوا.. والبَقيةُ سوف تأتي..

فلتة مغزل

نوارسُ خُضْرٌ
جناسٌ عنيدٌ يعود إلى البيتِ
لَفْظٌ يَدُقُّ على الباب
نَعْتٌ يَنُطّ على المائدةْ
وأنْتَ تُشاهِدُ فيلم الظُّهيرةِ:
«عَوْدَةُ بُوذَا» بِدُونِ اكتراثٍ
بكأسِ النبيذ إلى النِّصفِ.
أوْراقُ عشبٍ ستَعْلَقُ بالكُمِّ
شَيْباً دشَيْناً، على صيحةٍ في الثلوج
تَتَوَّجُ مشهد فيلمكَ، قبْلَ النِّهايةِ
تحنو الدَّواةُ، خَريفٌ على النافذةْ
كعُشْبةِ دارٍ سعيدة.
تَحرَّكْ.
وَحَكِّكْ صَدَى الرِّيح ما شِئْتَ
لكِنْ تَرَفَّقْ بِعِشْبِ القَصيدةْ.

(المغرب)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إشارات:

١ ـ البراول: ج بُرْوَلة: لَفْظ يُطلق على الأبيات العامية الواردة في الموشحات الفصيحة المُغناة.
٢ ـ العُيُوط: ج عَيْطة: انماط من الغناء المغربي الشعبي، ذات صيغ وقوالب لحنية وادائية متنوعة بتنوّع بَوَادي المغرب.
٣ ـ الجائي: شاعر مغربي تقليدي.

جون ابدايك[٢]
ت: ميسلون هادى

لا يزال للبعض فائدة[١]

كان فوستر يساعد زوجته السابقة فى تنظيف علبّة البيت الذى كانا يقيمان فيه ذات يوم وتعرضه الزوجة للبيع الآن، عندما عثرا على دزينات من اللعب المكسورة والمنسية هناك: بارجيسى ومونوبولى واوتو[٤]: لعب تقلد ستراتيجيات سوق البضائع وتحرى الجرائم ومضاربات العقار والدبلوماسية العالمية والحرب: لعب بلوالب ومكعبات زهر وحروف ورجال فضاء من الورق المقوى أو سفن حربية من البلاستيك، لعب اشتريت بأسعار رخيصة وأخرى اشتريت من المحلات الراقية المحمومة على انغام الموسيقى بأمال الكريسماس، لعب تم التمتع بها فى عصرية عيد ميلاد ويضع عصريات بعدها ومن ثم أفسح لها الطريق، ناقصة من قطعة أو قطعتين، لكى تذهب إلى الخزانة ومن ثم إلى العلية.

على الرغم من ذلك، كانت تلك اللعب، فى علبها البراقة المسطحة بين صناديق الخردوات والملابس التى صفرت، لا تزال تحتفظ بقيمتها: لوالب منصاتها الصغيرة لا تزال تعمل، ومنطق تعليماتها لا يزال مثيراً للتشويق، إذا ما أعطيت الفرصة.

---

(١) القصة . Stiu of som use . ملخوذة من مجموعته . TRUST ME .

(٢) جون إبدايك روائى وشاعر وكاتب قصة امريكى من مواليد ١٩٣٢ بنسلفانيا تخرج فى جامعة هارفارد عام ١٩٥٤ ثم عمل بين عامى ١٩٥٥ . ١٩٥٧ فى صحيفة النيويوركر التى كان يكتب لها القصص والقصائد وعروض الكتب، يقف الآن فى طليعة الكتاب المجددين فى امريكا وله تسع مجاميع قصصية وخمسة كتب شعر ومسرحية واحدة واثنتا عشرة رواية. من اشهر اعماله: اركض ايها الأرنب، ريش الحمام، أعمدة الهاتف، أزواج، متاحف ونساء، رؤية روجر، مواجهة الطبيعة، مشاكل وقصص أخرى.

ـ ماذا سنفعل بكل هذه اللعب؟

صاح فوستر بشيء من الألم على أفراد عائلته الذين كانوا ينتشرون في أعلى وأسفل سلالم العلية. صاح الابن الأصغر وكان قويًا في التاسعة عشرة من عمره:

ـ أيمكن أن تكون الإرادة الخيرة بحاجة إليها؟

قالت زوجته السابقة وكانت لا تزال زوجة بما فيه الكفاية لتعتقد أن كل أسئلة زوجها تستحق الإجابة.

ـ اعتدنا أن نعطي أشياء مثل هذه إلى دور الأيتام. ولكنهم لم يعودوا يسمونها دورًا للأيتام. أليس كذلك؟

قال فوستر:

ـ إنهم يدعونها الآن بالبيوت الأمريكية الاعتيادية.

ابنه الأكبر، ذو اللحية الشهباء، والذي أصبح يبلغ الثانية والعشرين. قال:

ـ إنها لا تعمل على أية حال. وكل لعبة منها قد فقدت شيئًا. وهذا ما أدى بها إلى الغرفة العلوية

ـ إذن لماذا لم نرمها جميعًا في حينها؟

سأل فوستر وكان عليه أن يجيب نفسه. الجبن كان هو الجواب والكسل إشارة إلى الماضي

أولاده الذين تبدو عليهم إمارات التمرد أجابوا ونظروا من خلف كتفيه إلى تلك الثروة المهجورة من الألعاب ثم بصمت تطلعوا معه إلى تلك الأيام السعيدة بالفعل التي ارتبطت بهذا الموديل أو ذاك من الأسهم والمربعات الملونة لقد مست حياتهم هذه العملات الكاذبة والمعدادات ذات يوم والمتعة قد تدفقت في ممرات هذه الفضاءات المرتبة ولكن الوقت مضى . وبالكاد تبقت الذكرى.

ـ هيا ارموها

قال الابن الأصغر بصوته الرجولي. وكان قد استعار شاحنة بيك أب من صديقه من أجل حملة التنظيف هذه وركنها في المرجة الواقعة تحت نافذة العلية لكي ترمي القطع الصغيرة من النفايات مباشرة إليها. أما القطع الكبيرة فكانت تحمل من أسفل السلم وعبر الصالة الأمامية للبيت حتى امتلأت الشاحنة بالنضائد القديمة والساعات الراديوية المكسورة والأحذية القديمة المنبوذة وأصبح ضرب أرضية الشاحنة بالأشياء المقذوفة من أعالي البيت لعبة بحد ذاتها فكان فوستر يرمي اللعبة تو الأخرى على هدفه الذي يبعد طابقين إلى أسفل وعندما يصيب الصندوق هدفه ينفجرون، مبعثرين مكعبات الزهور والعملات الكاذبة والمعدادات والكارتات في الهواء وفوق المرجة. أحد الصناديق ويدعى فم الفأر غطاؤه

يظهر أولاداً ضاحكين مجتمعين حول شعار اللعبة، انجرف إلى أحد جوانب الشاحنة ليضرب سورها وتتناثر مكوناته البلاستيكية فى حوض الزهور. مجموعة من شىء أخر يدعى بسباق الجرافات! عامت بهدوء مثل رقاقة ثلجية قبل أن تهبط، محطوطة القيمة، فوق حشية فراش ملوثة. أدرك فوستر فى عمق الفضاء النازل سبب كآبته: إنه لم يلعب بما فيه الكفاية بتلك اللعب فيما مضى أما الآن فلم يعد يريد أن يلعب.

لو كان هو وزوجته قد تجنبا الطلاق لكانت تلك اللعب، بالتأكيد، تواصل جمع الأتربة فى العلية الهادئة، ولم يكن الأسف ليظهر. لعب طفولته لا تزال مضمومة فى علية أمه. وفى زيارته الأخيرة لها، تسلل إلى هناك وأدار زنبرك علبة الدونالدداك[٥] فاستجابت بضربة غاضبة من جرسها وضربات ميتة قليلة فوق طبلتها. لوحة مائلة بأخاديد متحدة المركز تستعمل لدحرجة الكريات الزجاجية لا تزال هناك أيضاً تنتظر طفولته لكى تعود. ومعها مكعبات الحروف الهجائية وطائراته المصنوعة من الرصاص.

زوجته السابقة وقفت حيث كان يحتل نافذة العلية وسألته:

- ما بك؟

- لا شىء... تلك اللعب لم تكن مستعملة كثيراً.

- أعرف. لقد حدث كل شىء بسرعة. من الأفضل أن نتوقف الآن. لأن ذلك يجعلنى حزيناً.

خلفه، كان أفراد عائلته قد أتموا تنظيف العلية، وأصبحت الغرفة ذات السقف المائل فارغة وخانقة بعزلتها. سأل فوستر من الفراغ:

- كيف تحتملين الأمر؟

قالت:

- أوه، إنه لمتعة. عندما تجد نفسك فى وضع معين فتخل عن القديم وأمض مع الجديد. إن الناس الجدد يبدون لطفاء ولديهم أولاد صغار.

نظر إليها وتساءل مع نفسه إن كانت شجاعة فعلاً أم هى قاسية القلب. ارتجفت العلية بهزات خفيفة فقالت الزوجة:

- إنه تيد.

لقد اتخذت لها صديقاً، وهو محاسب رياضى ضخم الجثة هارب من بيئة محلية محافظة إلى مدينة مجاورة. عندما صفق تيد باب المطبخ تحت طابقين، تمايلت المظلة الزجاجية لمصباح الكيروسين، والتى لم يهل لفوستر نفيها من النافذة

ولم تكن قد استعملت لفترة طويلة، تمايلت بمساكاتها النحاسية وكأنها تعبر عن إشارة ضعيفة تشبه أغنية يطلقها زنبور ساقط فى الفخ. حان الوقت لفوستر كى يرحل. صرت ركبتاه المغبرتان عندما وقف. سبقته خطوات زوجته المتلهفة إلى أسفل عبر البيت المفرغ من الأثاث، تبعها وهو يحمل المصباح، ووضعه أخيرًا على السطح الخالى لخزانة كتب كان قد صنعها فيما مضى فى مدخل الطابق الأول. تذكر كيف ربط اللوح العلوى بقطعة فاخرة من خشب الصنوبر الخالى من العقد وكيف ثبتها من أماكن فى الجهة السفلى من اللوح حتى لا تبرز رءوس المسامير إلى أعلى وتشوه نعومة السطح.

وعلى أية حال، فقد كانت الغرف والصالات الفارغة والمطبخ مليئة بالدفء والحياة وبشك مفرط. سأل الابن الملتحى:

- هل تريد بيرة يا أبى؟ تيد جاء ببعض منها؟

التمع ظاهر كف الابن وهو يحمل العلبة الندية، بشعر ناعم أشهب، ابتسمت له صديقة الابن، وكانت ترتدى أقراطًا غجرية وبلوزة من نوع خاص وشعرها ملفوف بمنديل كبير مزدان بالرسوم بحيث يرسل لطخة سوداء من الشعر فوق أحد الصدغين وتقف مستندة إلى الموقد المنطفئ، ومن الطريقة التى ابتسمت بها لفوستر شعر بأن تلك الحفلة تحاول التوسع لإفساح مكان له.

- لا.. شكرًا. من الأفضل أن أذهب.

شد تيد على يد فوستر كما كان يفعل دائمًا. كان له جلد وردى رقيق وشعر فضى يتموج بنعومة وكأنه مصنوع بشكل ميكانيكى. ولم يستطع فوستر أن ينظر فى عينيه أكثر مما يحدق فى عين الشمس وتساءل كيف يمكن لبوهيمى مثل هذا أن يزج نفسه فى عمل تافه كهذا.. إلا أن تيد لم يساعد فى العلية لهذا اليوم لأنه كان فى إجازة بمدينته القديمة يزور توسيه المراهقين.

قال:

- سمعت أنك أنجزت عملاً رائعًا اليوم.

قال فوستر:

- هم الذين أنجزوه. ولم أكن ذا نفع كبير. جلست فقط دائخًا بكل تلك الأشياء التى نسيت أنى اشترتيها ذات يوم.

قال ابنه يذكره:

- بعضها كان هدايا.

ثم مرر العلبة إلى أبيه فمررها أبوه لأمه فرفعت الغطاء الصغير الذى يصدر ذلك الصوت المبتذل بسفف. لم تكن الأم

شغوفة بالبيرة، ومع ذلك رفعت العلبة إلى فمها.

قال فوستر:

- أعطني رشفة.

ثم أخذ العلبة منها وابتلع جرعة كبيرة. عندما فتح عينيه كانت كف تيد الكبيرة تطوق ذقن المسز فوستر بينما إبهامه يفرك لطخة وسخ على فكها لم يكن فوستر قد لحظها. وقد جعل ذلك وجهها يبدو صغيرًا ومبوزًا ونائنًا. كما لاحظ فوستر في تلك اللحظة أن تيد يرتدي حلة العطلة الرسمية بترتيب كامل يثير الضحك: سروال من الجينز الأزرق الممسوح وحذاء تنس خفيفًا وقميصًا باكمام مكفوفة إلى الخلف وكانت تلك الحلة معبرة عن عمره وعن فرط توريه الشرياني. لقد راهما فوستر فجأة كثنائي مؤثر ومسن وتلك الملاحظة بدت كإذن له للإنصراف.

أعاد العلبة بيده فقالت زوجته السابقة:

- شكرًا للمساعدة.

قال تيد:

- نعم.. نشكرك حقًا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم أضافت بشكل غير متوقع وبصوت مخفض:

- تكلم إلى تومي.

كانت لاتزال تحاول تأخير مغادرة فوستر.

- إن الأمر أصعب عليه مما يُظهر.

نظر تيد إلى ساعته، شيء سمين أسود الوجه يمكن ارتداؤه والغوص تحت الماء، ثم قال:

- قلت له لا تتأخر لئلا يغلق المستودع أبوابه.

اشتكى أخوه قائلاً:

- إنه يتسكع طوال اليوم ويتلكأ حول أشياء قديمة والآن. فإن المستودع على وشك أن يغلق أبوابه.

قالت الزائرة الفجرية بإشراقة غريبة وكأنها تعيد شيئًا سمعته:

- إنه حساس جدًا.

في الخارج كان الفتى يلتقط النفايات التي سقطت بعيدًا عن الشاحنة. راح فوستر يساعده في لم دزينات العملات الكاذبة (التوكينات) ومكعبات الزهر المتناثرة على العشب بعضها كان منقوشًا عليه وجوه صغيرة لأوليف أويل وسنافي سميث وداكوود[٦] والبعض الآخر بأرقام هيروغليفية وأحجار وشدات ومسدسات شفراتها لم تعد موجودة ملأ كفه من تلك النواعم وحملها إلى تومي ليراها.

. هل تتذكر لأي شيء تستعمل هذه الأشياء؟

قال الفتى بدون تردد:

. إنها للعبة اللوتو ولعبة اسمها حمى المقامرين كانت ماكينة من ماكينات اللعب[٧]

ثم رفرف في عينيه بريق الأرباح القديمة وهو ينظر إلى دبش النواعم في كف أبيه. كان الفتى أعرض صدرًا من أبيه إلا أنه كان أقصر منه.

سأل تومي:

. هل تريد أن تركب معي إلى مستودع النفايات؟

. أريد ذلك لكن من الأفضل أن أذهب

إنه، أيضًا، لديه حياة جديدة ليتدبرها وقد أصبح فوستر يشعر بوقوفه في ذلك البيت المتروك أنه في المكان الخطأ إن لم يكن في الفخ. لقد بدأ يتذكر الآن كيف علم ابنه الشطرنج هذا ولكنه أوقف الدرس وهو يراقب بحزن الرأس الصغير المنحني على الملك المحاصر وهو يخسر.

قذف فوستر العملات الكاذبة في الشاحنة.. أصدرت خشخشة قبل أن تستقر على الأرضية المعدنية للشاحنة فسأل ابنه

. هل يحزنك هذا؟

قال الابن:

. كلا. أو نوعًا ما.

قال الأب واعدًا:

. ستكون على أحسن ما يرام وأنت تعود بشاحنة نظيفة كنت أحب الذهاب إلى مستودع النفايات حيث تتكدس كل

السعادات القديمة وكل النوارس أيضًا.

قال تومى:

. لقد تغيرت الأمور منذ أن رحلت. فهناك تعليمات جديدة الآن والسيدة المسئولة هناك صرخت بى فى أخر مرة لأنى وضعت الأشياء فى المكان الخطأ.

. أحقًا فعلت.

. نعم كان شيئًا مخيفًا

ثم أضاف وهو يرى أباه ملوحًا:

. لن يستغرق الأمر سوى عشرين دقيقة.

بالرغم من ضخامة جرمه فقد كان وجه تومى خاليًا من الشعر وبين حاجبيه السميكين كان هناك فراغ مدور كالمصد يشبه الوسادة التى تتجعد بين حاجبى الطفل قبل البكاء.

قال فوستر:

. حسن . لك ما تريد سأتى معك وسأحميك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسنى محمود

تيسير سبول
الإنسان والأديب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انا يا صديقى
اسير مع الوهم - ادرى
ايمم - نحو تخوم النهاية
نبيا غريب الملامح ارضى
الى غير غاية
ساسقط، لابد،
اسقط، يملأ جوفى الظلام
نبيا، قتيلا وسافاه بعد باية
وانت صديقى،
واعلم، لكن قد اختلفت بى طريقى
ساسقط، لابد يملأ جوفى الظلام
عذيرك، بعد
اذا ما التقينا بذات منام
تفيق الغداة وتنسى
لكم انت تنسى
عليك السلام

تيسير سبول

«الاعمال الكاملة - ١٨٠»

تيسير سبول، ابن بادية الجنوب، غصن أخضر ازهر على شجرة الأدب فى الأردن، قصفه بيده بعد أن مثل طوال حياته القصيرة العاصفة، بحق، بصفته إنسانا، وبصفته أديبا، النقاء الإنسانى والبحث عن المثل، والدفاع عن المبادئ، فعندما صدمته الحياة بفواجعها القومية، وفجعته فى مبادئه ومثله، جرحت روحه، ولم يستطع تجرع مرارات إذلال قلق النفس، وإن ظل، بالتاكيد، مرتاح الضمير.. كما كان يسعى ويداب دائما أن يكون؟! ولأنه كان دائما يجسد ضمير الأمة المرهف،

فقد اختصر بموته أزمة جيل من مواطني أمته الوطنيين: فهو ينتمي إلى جيل فتح عينيه على نكبة فلسطين الدامية.. وبرومانسية صبادقة، راح مع اتراب له كثيرين يحلمون بالخلاص: التحرير والعودة والوحدة، فانتمى في شبابه المبكر إلى أحد الأحزاب القومية. وعندما وقف على عيوب كثيرين من المسئولين فيه أعلن احتجاجه وانسحابه. ويدرك المتأمل في حياة تيسير، بمراحلها كلها ومن خلال الوظائف التي تسلمها، كيف كانت طينة الرجل رافضة كل زيف أو اعوجاج. مع الالتزام بالشعور، بالواجب والمسئولية، مما جعله يعيش حياته كلها محتجاً على عالم أمته من حوله، إلى حد أنه (دبّر) موته، وأعلنه احتجاجاً أشد على هذا العالم.

يتفق أصدقاء تيسير وعارفوه ودارسوه على أنه كان، بالإضافة إلى ذلك، كان يتسم بالاستغراق في الحزن، وبالصدق المطلق، وبالجرأة والشجاعة الأدبية، وبتضخم الحس الإنساني لديه، وأرى أن أضيف إلى صفتي الصدق والذكاء صفة ثالثة، هي المثالية. وهذا الثالوث من صفات الجوهر الإنساني فيه، خلق منه شخصيته التي عرفه بها أصدقاؤه وعارفوه، ويمكن أن يعرفه بها أيضا دارسو أدبه وآثاره، فهي التي جعلته صادقا مع نفسه ومع الآخرين في كل ما يعمل. وبهذه الصفات مجتمعة شقي في أدبه تنقيحا وتثقيفا إلى حد التمزيق والتحريق. وبها أيضا حاكم مواقفه ومواقف الآخرين في الحياة. وهي في رأيي، كانت دافعه العميق إلى تدبير انتحاره في ظروف الأمة، برضا وعن طيب خاطر، انسجاما مع نفسه ومع ضميره، وتجسيدا لصدقه ومثاليته. ولو لم ينتحر تيسير في ذلك الخميس الأسود من تشرين الثاني عام ١٩٧٣، فكم مرة، تظنون، أن أصدقاءه كانوا سيردعونه عن محاولات الانتحار أمام مرارات الإذلال الحية التي عاشتها الأمة ولا تزال تتمرمر في تجرعها منذ ذلك اليوم، ولا يطيقها إلا أولو الصبر، دون العزم ؟!

وتيسير كان لابد أن يموت شابا لم يكد يتجاوز عتبة العقد الرابع من عمره بخطوات لم توصله إلى منتصف الطريق إلى شرفة ذلك العقد، فقد تعجل الموت بيده، كأنه لم يطق أن تتحقق فيه، رغم أنفه، مقولة أبي يوسف الكندي الفيلسوف في أبي تمام الشاعر، وقد راه يوما ينشد بعض شعره، فقال «هذا الفتى يموت مبكرا، فإن عقله يأكل من جسمه، كما يأكل السيف الصقيل من غمده».. وهكذا حدث! ولا أريد أن أخضع نفسي لإغراءات الحديث في موضوع انتحاره، وقد أفاض في بحثه بعض دارسيه، ومن أبرزهم الصديق سليمان الأزرعي.

وإشباعا لمطالب ذكائه ومثاليته، كان تيسير سبول واسع المطالعة، عميق الثقافة، فقد دفعته مواهبه الأدبية إلى القراءة في التراث القديم والحديث، وإلى مطالعة الكثير من مواد الثقافات الإنسانية المعاصرة: «.. تثقف على أدبيات الفكر القومي العربي التي صدرت في الخمسينيات والستينيات، وقرأ أدبيات الفلسفة الوجودية كل كتب: سارتر وهيدجر وويلسون وسيمون دي بوفوار والبيركامو، وقرأ الروائيين العالميين مثل هيمنجواي وشتاينبك وجاك لندن وجيمس جويس، وفرجينيا وولف، وقرأ فلسفة نيتشه، وقرأ روايات نجيب محفوظ، وحنّا مينة، والطيب صالح، وحليم بركات، وغسان كنفاني وغيرهم، وقرأ أشعار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السياب، وخليل حاوى وصلاح عبد الصبور وغيرهم، وقرأ لشعراء عالميين مثل: لوركا، ومایاکوفسکی وسان جون بيرس، وإليوت. وقرأ لأعلام الصوفية ـ عام ١٩٣٧ ـ مثل: الحلاج والسهروردى وابن عربى، والنفرى، كما قرأ تفاسير عديدة للقرآن الكريم، وقرأ المتنبى وأبا العلاء.. وغيرهما.. أما الكتاب الهام جدا من وجهة نظر تيسير فهو كتاب «سقوط الحضارة» لشبنجلر.. وكان تيسير ولا أبالغ ـ قد قراه إلى درجة الإتقان»[١] ويؤكد هذا الكلام الأخير ما يذكره صديقه فايز محمود حول تبجيل تيسير للقوة، نتيجة ردة الفعل التى أثارها لديه ضعف وهوان (تاريخنا) منذ عهود متقادمة. «لهذا كان يقف طويلا أمام الجملة الآتية التى وردت لاشبنجلر فى كتابه «تدهور الغرب»، وقد ناقش معظم أصدقائه فيها: ـ محكمة التاريخ كانت أبدا تضحى بالحقيقة والعدالة على مذبح الجبروت والعرق، وكانت دائما تقضى بالإعدام على أولئك الناس أو الشعوب التى كانت تختزن من الحقائق أقل مما تختزن من الأفعال، ومن العدالة أقل من القوة [٢].

وهو، وإن كانت أعماله وآثارة الأدبية قليلة، نسبيا، فى حجمها، فإن ما تعكسه من تنوع فى ضروب الأدب وفنونه، يجسد تعدد مواهب الرجل وتنوع قدراته حيث كتب الشعر والرواية والقصة القصيرة والمقالة والخاطرة، كما كتب فى النقد الأدبى وفى الفلسفة وفى الفكر القومى والإنسانى، وترجم بعض الآثار ـ الأدبية الأجنبية، وأرجو ألا يذهب الظن بأحد أن انتحار تيسير قد أضفى على أدبه قيمة، والحقيقة على العكس فإن أدبه هو الذى أضفى على انتحاره كل أصدائه وأهميته ودلالاته جميعها.

عرف تيسير بقدراته الأدبية اللافتة من خلال نظم الشعر فى مرحلة الدراسة الثانوية، ونال فى هذه المرحلة جائزة إذاعية على قصيدة له تشاء الحقيقة أن يختصر عنوانها حياته ويجسدها فى ظروف الأمة حياله فى هذه الفترة وكانت بعنوان «أضاعونى وأى فتى أضاعوا»، وهى مفقودة من بين تراثه الشعرى، ويشكل ديوانه «أحزان صحراوية» مع روايته الوحيدة القصيرة «أنت منذ اليوم»، بالإضافة إلى قصتين قصيرتين «صياح الديك» و«هندى أحمر»، صلب تراثه الأدبى بعامة، وحقيقة تراثه الإبداعى الذى وصل إلينا، وإذا حاولنا أن نربط بين عمليه الرئيسيين فى هذا التراث، الديوان والرواية، وبين نزعته القومية العروبية، فإننا نستطيع أن نستنبط فى عنوان الديوان الرمز الجغرافى المكانى (الصحراء) على العروبة والإنسان العربى، كما نستطيع أن نستنبط من خلال شخصية (عربى)، الشخصية المحورية الفاعلة فى الرواية، الرمز التاريخى القومى عليهما.

ويضم الديوان أربعا وعشرين قصيدة ومقطوعة، كلها على نمط الشعر الحديث، شعر التفعيلة، وتحمل معظم قصائد الديوان تواريخ نظمها، وتتراوح هذه التواريخ بين عامى ١٩٥٩، ١٩٧٣ (طبعة الديوان الثانية، ضمن الأعمال الكاملة، وقد صدر عن دار ابن رشد بيروت ١٩٨٤):

إذا كان العنوان كما يقول شكرى عياد «هو أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبى، وهو الإشارة الأولى التى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتوسلها إليه الشاعر أو الكاتب..(و) أنه النداء الذى يبعثه العمل الأدبى إلى مبدعه.. (و) ربما اعتمد الشاعر على العنوان في تحديد مفتاح النغم الذى يبنى عليه قصيدته[٣] أو مجموعته الشعرية، فإن ديوان «أحزان صحراوية» يجسد هذه المقولة ويمثلها خير تمثيل فى جملته وفى تفاصيله، فهو ينضح بما ضمخه به تيسير من فيض أحزانه وتدور قصائد الديوان فى معظمها حول الحزن واليأس والتشكى، حتى لقد أصبح النغم الحزين عند الشاعر هو(النوتة) التى يبطن بها عواطفه، وتستولى على عقله وتفكيره وتحكمها. لقد ظل تيسير يحس بالغربة العميقة الحارة فى حياته وبين الناس، فهو ذلك العالم الذى يريد الحياة بريئة أو أقرب إلى البراءة، ولكن هيهات ومن هنا كانت فجيعته بالحياة من خلال مجابهته معها بشخصية الإنسان الفرد الواعى الذى يحس بعجزه وانكشاف ظهره فى هذه المجابهة، خاصة بعد انسحابه من التنظيم الحزبى الذى كان يعول عليه فى تحقيق الكثير من الآمال والطموح ومما زاد فى إحساسه بهذه الغربة ثقافته التى دفعته إلى الاقتراب بهذا الحزن من حدود التفلسف من خلال محاولات النظر العميق إلى جوهر الحياة وحقيقة الكون، وكان فى هذه الأحوال جميعها يخفق فى إقامة التصالح مع الوجود والحياة والناس، فهل كان فى مقدوره بلوغ حد اليقين فى معرفة كنه بعض مظاهر هذا الوجود؟ ثم هل كانت الحياة فى يوم من الأيام، قادرة على أن توفر له الاطمئنان الى حقيقة البشرية وقد طغت المادية والمصلحة فيها وهيمن النفاق فى علاقات الأفراد؟ والناس، حتى الحبيبة من بينهم، هل كانت قادرة على إعلاء حالة الطهر والشرف الفطريين؟ ومن هنا، فقد فاء فى حياته، واعيا مستنيرا مستوحدا إلى كهف الغربة والضياع حتى بين أهله ومع أصدقائه، ومن هنا أيضا جاء دمجه بين أحزانه الفردية وأحزانه الوطنية/ القومية - الإنسانية، فسما بها كلها إلى مرتبة التلاحم والحلول، بحيث لم يعد سهلا التفريق بين هذه الأحزان فى كثير من الحالات، كما لم يعد فى مقدوره الخلوص أو التطهر من عذاب الإحساس بخطيئة الإنسان حتى لقد أصبح يرى أن السيد المسيح لم يعد قادرا على إنقاذ الحياة الإنسانية، أو افتداء بنيها من البشر، وبالرغم من كل ذلك، فإن أحزانه ظلت تستبطن قدرا من روح الزهو والبساطة أكثر مما تشى بروح الخور والانكسار .

إذا تذكرنا أن دراسة تيسير الجامعية كانت فى كلية الحقوق، فإننا يمكن أن ندرك أثر هذه الدراسة القانونية الشبيهة فى بعض جوانبها وأحكامها بقوانين المنطق فى إبراز الجانب الذهنى الفكرى فى شعره إلى حد طغيان هذا الجانب، فى أحيان كثيرة، على الجانب العاطفى لدى الشاعر خصوصا فى مطالع قصائده وفى بداياتها، وربما أعان على هذا الاتجاه ورشح له اهتمامات الشاعر بالدراسات الفكرية القومية والإنسانية والحضارية، وبالدراسات النقدية، مما جعله أقرب إلى توقد العقل والتماع الذهن منه إلى اشتعال العاطفة وتوهج الوجدان، وقد قرب ذلك كثيرا من أجزاء قصيدته من حدود التقريرية والوضوح دون التردى إلى درجة التدنى والتسطح، ونحن لا نلمس من شعره الميل الى الاعتماد على التصوير الشعرى كما لدى السياب مثلا، فقد ظل من هذه الناحية أقرب إلى الشبه ببعض أشعار صلاح عبد الصبور فى بعض مراحل شعره الأولى وقد كان تيسير يحمل له تقديرا خاصا وربما أشبه فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذلك أيضا الشاعر الفلسطيني معين بسيسو ولاغرابة فكلاهما يصدران عن ينابيع ثقافية متشابهة ويلتقيان على مفاهيم متقاربة ومتوازية.

ويمكن القول أن شاعرنا قد حمى قصيدته من التفتت، ووفر لها قدرا واضحا من التماسك والتأثير بصدق مواقفه وحميميتها وبقربه من الصعوبة والبساطة وبعده عن التعقيد، ومن خلال قدراته اللغوية وتوليده الأفكار والمعاني الموجعة، وبما خلقه في كثير من أجزاء قصيدته من أجواء موسيقية انسيابية مريحة كان لبروز القافية في الغالب دور واضح من هذه الناحية، وبهذا كله، كان الجو النفسي في قصيدته أقرب إلى الدفء وبعث عناصر التأثير، وإذا كان ذلك يبرز في كثير من جوانب قصائده فإنه أشمل وأقوى بروزا في ترجمته بعض رباعيات الخيام عن الإنكليزية حيث تفنن في صوغها صياغة محكمة على نمط الشعر العمودي فجاءت موشاة في برود من بهاء الفن والموسيقا، ومجزعة ببروق من جلال الحكمة والعقل.

ويتمثل العمل الأدبي الثاني لتيسير في روايته القصيرة «أنت منذ اليوم» وتعتبر ضمن الأعمال الروائية العربية المتميزة في أدب ما بعد حزيران ١٩٦٧، وقد فازت في عام ١٩٦٨ بجائزة دار النهار اللبنانية للنشر مناصفة مع رواية «الكابوس» لأمين شنار وهي تذكر في هذا المقام برصيفتها في هذه الفترة «سداسية الأيام الستة»، رواية إميل حبيبي الذائعة الشهرة.

يذكر صادق عبد الحق كيف كان صديقه تيسير بعد حرب حزيران مهروراً وساخراً، وانهما، في اليوم الثالث للحرب، نزلا مع آخرين إلى الجسر.. «وشاهدنا جميعا تلك اللوحة البائسة لحرب حزيران .. تلك التي رسمها (تيسير) فيما بعد في روايته - أنت منذ اليوم. حين كنا عائدين نصعد مرتفعات السلط عشرة أو أكثر في سيارة واحدة قديمة، كان تيسير يردد بلا كلل من نشيد وطني لازمته «أنت منذ اليوم لي يا وطني».. يعيدها، ويمد صوته بـ «يا وطني» في نبرة مزيج من التهكم والحزن والغيظ.. كنا جميعا - كما قلت مرارا - مبللين بالحزن والعار. ومن هذه اللازمة لذلك النشيد الوطني اختار تيسير عنوان روايته»(٤). وكان تيسير قد تحدث في مجلة - شعر - الصادرة في ربيع عام ١٩٧٨ عن الدوافع التي كتب روايته تحت تأثيرها، فقال: «إنني إثر الهزيمة رأيتني لا أستطيع أن أثق بأية حقيقة سابقة، كل المؤسسات التي كانت تبدو عائلة وتشكل زعامة نفسيه للمرء بدت بالهزيمة لا شيء، لا شيء البتة . وكنت أريد أن أبدأ بشيء واحد مؤكد، لأقف عليه وأقول: «هذه أرض صلبة، وأقف عليها واستطيع أن أرى من فوقها. كنت أعتقد بكذب الحقائق السابقة، فمن أين أبدأ؟ من نفسي.. عليّ ألا أحاول الخداع..»(٥).

حقاً، كانت هزيمة ١٩٦٧ الكارثة دليلاً على إفلاس النظام العربي في كل جوانب الحياة، وقد هدّت، بثقلها الرصاصي النفس العربية ورضرضتها. وكما تعمق في نفس تيسير وتنامى معها وبعدها شعور الاختناق والغربة، فقد زاد لديه في المقابل: إحساسه باليقظة على حال أمته وانتمائه القومي، فالتمعت نار الهزيمة في أعماقه وشوت نفسه، وإلى أي درجة كان انشغاله بالتفكير فيها، واستغراقه في رصد دلالاتها وأبعادها، وقد أدرك ما ستجنيه الأمة من ثمار شجرتها المرة، ولذلك، راح، في روايته، يشخص أمراض الأمة ويعرى

ARCHIVE
http://Archiveyebeta.com

النظام العربى بعامة، بفكر مدقق، وبحصافة خبير وطنى مخلص وبصراحته، من خلال تجسيده عيوب مؤسسات هذا النظام وفضحها، بدءا من مؤسسة البيت والأسرة ودور الأب فى هذه المؤسسة التى يحكمها القمع والإذلال، حتى مؤسسة المسجد، مرورا بالمؤسسات الحزبية والعسكرية، والمباحث العامة، والإعلام، والمثقفين، حتى دور الجنس فى حياة الفرد، وقد أراد بذلك أن يفضح درجة الخواء فى شخصية الفرد وفى بنائه النفسى، وحالة التسيب والافتقار إلى الكفاية والأمانة، وبالتالى فقدان الإحساس بالمسئولية وعدم توافر التخطيط للأهداف الوطنية أو القومية أو الاهتمام بها فى هذه المؤسسات التى تشكل فى حقيقتها عماد الدولة والنظام العربيين.

يقول تيسير: «فى العاشر من حزيران هبطت إلى نهر الأردن لأرى ما الذى حدث لبلادى، على طول الطريق كانت السيارات الحربية محطمة محروقة.. ثم رأيت الجسر المحطم، ورأيت خليطا من الناس، وكان هناك لغط، الآن لا أذكر كلمة من كل اللغط، نعم هناك أصوات وحركة لغير ما هدف واضح، لا يرى المرء ما الذى ينجز هناء.

كان الجسر محطما بشكل فظيع، إلا أن أجزاءه مازالت متماسكة، وكانت هناك امرأة تحاول العبور وهى تتسلق الحطام وتمسك بما كان مقبضا للجسر، وكانت شديدة الخوف من أن تسقط، إننى أذكر وجهها الصغير حتى الآن، ورغم أننى سمعت دائما من يتحدث عن صفرة الوجوه الخائفة، فلم يحدث أن رأيت وجها صغيرا كهذا مصفرا تماما كقشرة ليمونة دون رواء القشرة. كان الناس ينظرون إليها بيأس ثم يتحولون»

«وقفت على آخر نقطة صالحة للوقوف على الجسر، الآن أعرف أننى كنت أبحث عن آخر شبر مما تبقى وطنا لى، وكنت حريصا أن أقف على آخر جزء يمكن الوقوف عليه.»

«رأيت النهر ورأيت قمم الجبال العالية البعيدة، لم أر جنودا... رأيت الأرض ذات الرائحة الحارة...»

«ثم انتبهت أننى منزعج طوال الوقفة، واستبنت رائحة كريهة ولم أجد مصدرها، ثم انسحبت خلفا وانثنيت إلى الزاوية اليمنى، وازدادت الرائحة، هنا رأيت تحت منخل مشبك جنديا ملقى بكامل ملابسه فى طريق العودة صعداً بين الجبال، حل الليل كنا نتحدث بكلمات قليلة غير مكتملة المعنى.. كانت الكلمات تدوى وكأنما تسمع مضاعفة، ولم يحدث أن عرفت ليلا كهذا، شىء ما فيه كان يقربه من الليلة الأخيرة للبشرية «حاولت تقريب الأمر لنفسى، ولم أفهم، نطقت بكلمات بصوت عال «هزيمة. هذا ما هى»، ولم أفهم، ليست هزيمة بل شىء آخر.»

«رأيت مرة فى عرض الطريق قطة مدهومة، الدم على أذنها وجانب من وجهها وهى تتحرك فى دائرة لا يزيد قطرها عن متر، وعيناها فى نفس الوضع وتظل تدور، لم أدر ماذا كانت ترى وماذا كانت تريد.»

وكان هناك مذياع فى كل مكان ولم أفهم لماذا يجب أن يتكلم مذيعونا بعد، وخيل إلى أن المسألة كلها سؤال واحد: شعب نحن أم حشية قش يتدرب عليها هواة الملاكمة منذ هولاكو حتى هذا الجنرال الأخير؟..».

«إنها لشهور حرية باسم عصور الظلمة. إننى أتحدث عما أسدل فى جمجمة واحد. وأعتقد أنها مسألة شخصية بحت، فهنا مواطن أراد على الدوام أن تحمل روحه وشم الدولة القوية، ولم يكن ممكنا أن يقدم لنفسه أيما سلوان، شعب أم حشية قش؟»

«تربع الجنرال داخل تلك الجمجمة، كان بوسعه أن يحل عقدة عينه، ويمد رجليه ويستريح، ليس فى بيته ولا فى مكتبه العسكرى المتحف المرصع برسوم النصر .. بل داخل جمجمة. وكان بوسع الجنرال أن يُرى برباط عينه الأسود وأن يسخر من العيون السليمة ويقرر بأن الأصل فى العيون أن تكون عوراء ولم يكن هناك صوت يناقشه فى تلك الجمجمة» «طاف رجل معظم بلاد العالم ورأى كثيرًا من الكوارث إلا أنه لم ير شعبًا بأكمله يغرق فى الحزن مثل شعبى وبدا واضحًا أن هذا الشعب قد استحال كائنًا واحدًا ضخمًا ومجروحًا يترنح ببطء ولم يكن قط ذهول أبعد من هذا».

(السلام عليكم ورحمة الله وبركاته)[٦].

تيسير سبول الذى قدمته ببعض ملامحه، كما عرفتموه.. هذه هى لقطة بانورامية تمثل حالة فى أعقاب «هزيمة» حزيران: (عربى) مدهوم فى عرض الطريق.. ذاهلا يدمى فى داخله .. مهشم الرؤيا، لا يدرى ماذا كان يرى وماذا كان يريد .. يعتصر قلبه، ويغص جمجمته الهذيان بحتمية الهزيمة التى كان لابد أن تطفلها الأمة، ولابد أن يفرخها النظام»، ولم يكن ممكنا أن يقدم لنفسه أيما سلوان.. شعب أم حشية قش؟

فى مثل هذه الظروف والمراحل الانتقالية، فإن كاتب القصة القصيرة، والشاعر بخاصة، يستطيعان أن يتعاملا مع مثل هذا الواقع الذى يعيشانه وينتجا بشكل أسرع من الروائى، لأن الروائى، بحكم طبيعة فنه، يحتاج إلى فسحة زمنية أطول لاستيعاب الواقع وتمثله، ومن ثم إعادة خلقه.. وعلى الرغم من ذلك، فإن الرواية، وإن كان طبيعيا أن يتأخر ظهورها، تظل - نظريا - أكثر أشكال الأجناس الأدبية تأثيرا وقابلية لحمل الرسالة الفكرية فى مثل ظروف الهزيمة والتغيير، لأن الهزيمة فى ذاتها لها مساس بالواقع الحياتى/ الحضارى للأمة، إذ تتعلق بالواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى والثقافى والعسكرى[٧] ويبدو لأن كتابة قصة قصيرة أو اثنتين أو أكثر بشكل مفرق ومتباعد، لا تستطيع أن تجسد الانطباع كاملا، وبكل أبعاده عن الموقف الجديد، فقد بدت مناسبة فكرة كتابة عمل قصصى متكامل ومركب، ويبدو تيسير فى هذا الموقف شبيها برصيفه إميل حبيبى، فكلاهما لم يسبق لهما أن كتبا عملا روائيا، وكلاهما يقدران أن القصة القصيرة، بالرغم من مواستها للكتابة فى مثل هذا الظرف، فإنها لا تكفى للإحاطة بما يريد الواحد منهما تصويره والتعبير عنه، وقد هدتهما الفطرة والموهبة، وأعانهما صدق الموقف على إقامة التكيف بين نمطى الكتابة: القصة القصيرة والرواية، فكانت الرواية القصيرة، «السداسية لإميل» «وأنت منذ اليوم»، لتيسير، جمع كل منهما فى روايته من خصائص النمطين ما جعل عمله متميزا وإضافة تجديدية، تجسدت فيها روح المغامرة والجسارة والتجريب الروائى بكثير من الحذق والاقتدار، وقد احتال كل منهما بطريقة فنية على تقسيم روايته إلى (ست لوحات عند إميل، وتسعة أجزاء عند تيسير)، ينغل فى باطنها ويتواصل فيها دبيب الحركة الحية، وينبض فيها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويسرى بينها دفء الحياة، ففى مثل هذه الظروف يصعب على الأديب الاسترسال فى التصوير والتركيب لبناء رواية طويلة فى فترة زمنية لا تعين على ذلك، بحكم الواقع وطبائع الأشياء، فتتراجع فضيلة الصبر فى نفس الفنان وفى نفس المتلقى.

وفى رأيى، فإن (تيسير) نجح فى تجربته الروائية الوحيدة فى تنكب النهج التقليدى - الهرمى/ المدماكى البناء، كما هو معروف فى الكتابة الروائية الكلاسية، وقد هدته خبراته وتجاربه الثقافية إلى الاهتداء بالتفسير المادى الذى يذهب إليه **جورج لوكاتش**، حيث يقول «.فالروائى العظيم لا يعتبر أن الحقائق التاريخية لعصره تحدد بالضرورة مضمون أعماله الإبداعية فقط، بل وتحدد أيضا شكلها الأساسى وأسلوبها، فليست الطريقة التى يولد بها أسلوب ما، والسبب الذى من أجله يتبين الكاتب هذا الأسلوب دون غيره من الأساليب مسألة خاصة بالكاتب وحده، وليست مجرد ذاتية، الذاتية الرديئة[٨] وأفضل الأشكال، جدا كما يقول **بيرس لوبوك** «هو الذى يستخدم مادته أفضل استخدام، وليس هناك تعريف آخر للشكل فى عالم الرواية[٩] فهل نجح تيسير فى استخدام مادته أفضل استخدام، ووفر بذلك، وبالشكل الذى وقع عليه لروايته خصائص الرواية ووحدتها الفنية؟ لقد انفتح تيسير فى روايته على مظاهر أسلوبية جمة التنوع من خلال تطعيمها بمظاهر أنماط أسلوبية حديثة عن طريق الراوى الداخلى والتداعى، والحوار، ونمو حركة السرد فى نزوعه إلى الانطلاق أحيانا، والمراوحة بين أساليب قص متنوعة: المونولوج الداخلى، والريبورتاج السردى والطابع التسجيلى التقريرى، حتى إلى حد الهذيان والفرانبيات والأحلام والكوابيس، ومزج بعض هذه الأساليب معا فى تلاحم نفسى/ عضوى، بحيث تتسلل إلى باطن النفس وخباياها وثناياها الداخلية دون قوة الذروة أو العقدة والانفراج، كما فى الأساليب الكلاسيكية، فأحداث الرواية لا تجرى ضمن خط مستقيم، ولا تتطور من موقف إلى موقف، ولو أراد لها ذلك لأصبح من العسير الوقوف بها عند حد قريب، أو لكانت المقالة أوفى بالغرض الذى يريد أن يبين عنه، إن لهفته على متابعة الكثير من أعراض الحياة والإحاطة ببعض تفاصيلها من خلال إخضاعها لرؤيته التى يريد نقلها إلى المتلقين من أجل التعبير عن علاقات جديدة، ومن أجل خلق التأثير الذى يريد أن يستحضره فى أذهانهم، قد فرضت عليه ملمة كثير من الشظايا الدرامية العالقة بالحياة، يستعين بها على صنع عالمه الروائى ويخترع بوساطتها أجواء هذا العالم، كى يمثل بهما صورة للحياة أكثر رشاقة وصدقا وانسيابا وقوة: فالحياة، كما يقول **أندريه جيد** «تعرض علينا من كل جهة كميات من شظايا درامية، ولكن من النادر أن نتابع هذه الشظايا مسيرتها وتجرى خطوطها كما هى العادة عندما يقوم بتنظيمها روائى ما»[١٠].

وعلى هذه الأسس من الفروق ومن التمايز بين المنهجين فى الكتابة الروائية، يمكن تفسير الرأى لدى من قالوا بتفكك رواية تيسير، وبافتقارها إلى التماسك فى بنائها، إذ قاسوها بما هو مألوف لديهم فى الرواية الكلاسيكية، ولم يدركوا أن القص الروائى الحديث أخذ يتجه إلى ما يعرف بـ (البوليفونية)، أو تعدد الأصوات، وذلك بتداخل الأساليب والشخوص والمواقف من أجل كسر إيقاع السرد المسطح التقليدى بما فيه من رقابة، وإغناء القص بأساليب متنوعة، ومباشرة، أو غير مباشرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حرة (مونولوج داخلى)، فظهرت تقنيات جديدة تطورت على اسسها أساليب القص ومستويات التعبير، نتيجة للمفاهيم الحديثة فى بناء الشخصية من جانب وفى علاقة الشخصية بالراوى من جانبٍ آخر، وقد أعان ذلك كله فى محاولة تلمس دروب غير مكتشفة من خلال التغلغل فى النفس الإنسانية اعتمادا على تطور المعارف الإنسانية الحديثة.

ومن الملاحظ أن إمكانات تيسير واستعداداته اللغوية والأدبية قد أقدرته على تنقية التعبير القصصى لديه، من ميراث ثقيل من الطرطشة العاطفية والرومانسية المجنحة، والزخارف الأسلوبية السقيمة، فتخلفت على يديه لغة قصصية غنية فى إيقاعها وفى قاموسها وتراكيبها وقدراتها الدلالية، حيث جاءت لغة متوهجة بالحركة والحيوية، متسمة بالاقتصاد والتركيز، متدفقة بالحياة، نابضة بالرموز والإيحاءات، ومع ذلك فقد ظل يتوخى سهولة اللغة وبساطتها، ودقة التعبير من خلال إجادته انتقاء المفردات الدالة، وصوغ عقودها وتراكيبها فكانت صياغاته وتعبيراته، حتى فى مستويات السرد العادية، لا تتدنى ولاتتهافت، فهى دائمًا حية متوترة غنية بدلالاتها ومراميها، ولارتباطها بحقيقة الموقف والحياة فى النص وفى الواقع، ولكونها تنبع من نفس صادقة فى موقفها وفى تقديرها للواقع والحقيقة وفى تعبيرها عنهما.

وبعد هذا كله، لابد من الإشارة إلى ما يلف به تيسير آراءه، وما يبطن تعبيراته من روح التهكم والسخر الحاد الجارح، حيث يقصد إلى ذلك متعمدا من خلال إبرازه عناصر المفارقة أو التناقض فى المواقف وفى الحياة أو فى الشخصيات، ويبدو كأنه يتخذ من هذه الروح إحدى وسائله فى تعرية هذه المفارقات والتناقضات فى الحياة والسياسة فى ناحية، وإلى تعميق الشعور المأسوى والإحساس بالحزن، صقلا للنفوس، وتنبيها للوعى من أجل إثارة النغمة وزيادة فاعلية التأثير فالحزن «الذى يتمثل فى قصص أو غناء مبك . مظهر من مظاهر الإشفاق على الذات، الذى يعكس عطفا على موضوع خارجى فنى، والإشفاق على الذات، نتيجة لإحساس دفين عند المرء بأنه غير كفء للتغلب على مشكلاته، ولذلك نقول إنه أمر عارض فى أوقات الأزمة والحيرة، ولا يمكن أن يكون صفة أصيلة وإن بدا فى إلحاحه كالمقوم الثابت أو الوصف الملازم»(١١).

ويبدو تيسير بهذا الإبداع الموجز الذى انقطع به الوعد، كأنه اطمأن إلى أنه بهذا التشخيص قد أدى واجب المثقف الوطنى المخلص، إذ أشار به أيضا إلى علاج أحوال الأمة، ظنا منه أن هذه الهزيمة قد نبهت الغافلين، وردت المقصرين حتى المستهترين بأحوال الأمة والوطن على جميع مستويات الحكم والمسئوليه وعلى هذا، هل نحتمل أن يتسرب الى النفس سؤال ظنى يقول: هل اطمئنان تيسير لقيامه بهذا الواجب/ الدور، حماه من الإقدام على الانتحار بعد هزيمة ١٩٦٧؟ وعندما اكتشف أن الأمة لم ترتدع، ورأى فى نتائج حرب التحريك فى عام ١٩٧٣ ما أكد له أنها الغصن الجذع لشجرة الهزيمة فى عام ١٩٦٧، اشتم عليه أو تذوق مرارة الثمار الدانية القطاف من خلال ما طرحته تلك الحرب منذ يومئذ من ثمار العلقم والغسلين، اثر الانسحاب، وأقدم على الرحيل بطريقته الخاصة، فى نبل وجرأة، وعن طيب خاطر.

أرايتم، أيها السيدات والسادة إلى أى حد كان ذلك الرجل مفعما بحس العطاء، وإلى أى درجة كان يقدس مثال المسئوليه؟!

ويعد، أيها الأخوة المثقفون، هل تسمحون، أو هل يضايقكم ان (أسألنا): هل من أحد فينا يشبه (تيسير) فى جماع شخصيته؟؟

اترون، أيها السيدات والسادة، إلى أى حد تميز تيسير بكثير من عناصر الفرادة؟!!

الهوامش :

(١) دم على رغيف الجنوبى (تيسير سبول) مجموعة مقالات وكلمات إعداد لجنة أصدقاء تيسير سبول (مخطوط)، من مقالة صديقه د. عز الدين الناصرة: ٧٨ ـ ٧٩

(٢) تيسير سبول العربى الغريب ـ فايز محمود ـ دار الكرمل للنشر والتوزيع ـ عمان ط١ ـ ١٩٨٤ : ٥٠

(٣) مدخل إلى علم الأسلوب ـ دار العلوم للطباعة والنشر ـ الرياض، ط١ ١٤٠٢ هـ/ ١٩٨٢م : ٧٤

(٤) المخطوط المشار إليه سابقا : ٤٧

(٥) انظر الشاعر القتيل، تيسير سبول: ١٥٢

(٦) الأعمال الكاملة ـ أنت منذ اليوم : ٥٧ ـ ٥٩

(٧) «علامات فى النقد الأدبى ـ كتاب دورى يصدر عن النادى الأدبى فى جدة ـ ج١٥، م٤: ١٦٥ ـ ١٦٦ ـ بحث لنا بعنوان «سداسية الأيام الستة.. الجنس الأدبى

(٨) دراسات فى الواقعية الأوروبية. ت: أمير إسكندر الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٧٢: ٢٢٢

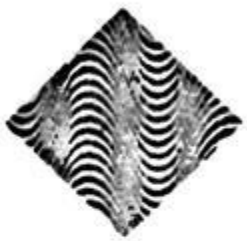
(٩) صنعة الرواية: عبد الستار جواد ـ منشورات وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد سلسلة الكتب المترجمة (١٠١) دار الرشيد للنشر: ٤٦

(١٠) انظر اشكال الرواية ـ مجموعة مقالات، تحرير واختيار وليام فان أوكونور ـ ت: نجيب المانع ـ منشورات وزارة الثقافة والإعلام بغداد ـ سلسلة الكتب المترجمة (٨٠) ـ دار الهيئة للنشر ـ ١٩٨٠: ٢٤٧ ـ مقالة «أندريه جيد ومشكلة الشكل فى الرواية» كارلوس لاينز ـ ظهرت المقالة فى سنة ١٩٤١.

(١١) شكرى عياد ـ الأدب فى عالم متغير ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة، ١٩٧١: ٤٧.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد سليمان



البراري*

١٠

من حقي أن أرتاح قليلاً
الشارع خالٍ
والظل على الحيطان علا
من حقيَ أن أخلع هذا الجوربَ
كي أتحسّسَ بالقدمين
وكي أستحضر صُحفي الأولى
قد أتحرر ثانيةً من جِلْدي...
قد أسال حُرّاسَ الغابات عن الغاباتِ
وقد أتخيل نفسي ماموتًا
أو جبلاً
مرّ الباصُ

* جزء من قصيدة طويلة – المقطعان الثاني والرابع نثريان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومشق هواءَ الغرفةِ سربُ المنْتصرينَ

وبَقِيَتْ فى الأقفاص الببغاواتُ

وشرطى يتسلَى.

-٢-

سَبْتٌ ممطرٌ وبارد

لا أحد فى الشرفة

لا أحد على مقعد يُدَخِّن

لا أحد فى الممرْ

لا أحد فى مَوْقف الباص

لا أحد فى الطريق إلى عيادة الأسنان

لا أحد يتلصّص على النُسوة العرايا

لم تجىء جوليا

لم تجىء لنشرب القهوة

لم تجىء لنكملَ الحديث عن رامبو

لم تجىء لنعلنَ حَرْبنا الصغيرة

لم تجىء لتسمعَ قصة الحَمّال والبنات

لم تجىء لتدخل البرارى

لم تجىء لتعرف أنها أجمل مما تعلن المرايا

هل يسمّى نهرًا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماءٌ لا يُحابى سمكًا ولا يريح الغرقى؟

الأسماءُ عُلَبٌ والطرق فى البرارى حُرَّةٌ كالذئابِ

الطرق ليست طُرقًا

فلا تُشبِّهوا تانهًا بى

التانه لا يعرف انه تانهٌ لكننى أعرفُ

التانهُ لا يراهِن مثلى على الخاوين والمهزُبينَ

بانعى التحف وشمّامى أصابع النِّساء

التانهُ لا يعرف أنّ الجبالَ فى الليلِ كجِمالٍ

لا أعناق لها تمشى.. والمدنَ أيضًا

هذا الشارع هل يُفضى إلى جوليا أم الة النقودِ

اكتبوا ولدتْ على سُلّم البنك لكنها أنثى

تعشق الذكورَ والسفنَ والقهوة التركيَّةَ

اكتبوا تُرافِق الملاكمين يتْلون قصائدهم وراء النهرِ

وتزهو براكبى الأحصنةِ يثقبون سُحُبًا

ويُطيرُّون بالرصاص قبعات الغيرِ

جوليا طيِّبةٌ جدا

حَسبَتْنى قاتلا لاننى أعشق المقانِقَ

وإرهابيًا لانّ أُمّى اسمُها زينبُ

لا تُشَبِّهوا الة بها ولا زجاجة كولا

ولا تُشَبِّهوا أسدًا بوحيد الذيل الوحشُ

ليس عِدَّةَ خرافٍ مَهْضومةٍ وَفَّروا الخرافَ

الأسد أسَدٌ

والفأر فى العُبِّ يلهو

-٣- من قال أنَّ الله لا يُحِبَّ غيرنا

من قال أن صائدى الحيتان صاروا سمكًا

وأن حاملى المُسَدَّساتِ أصبحوا

مُزارعين طيِّبين مثلنا

من قال أنَّ شاربى الكولا

لا يكذبون أبدًا

وأنَّ هذا الماءَ لا يُدلَّ مثل النورِ

والغيومَ لم تكن زادًا

سَنَةً أخرى

أسْقطتُ عندما سُئلتُ فى منتصف النهار عن عمرى

سَنَةً.. حذَفْتُ فى الصباح عندما

تسلَّل الهواء طيِّبًا وصافيًا

وعندما تراجع الغبارُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد أصير فى العشرينَ يوم السّبْتِ

كالإسكندر الغازى

وقد أصير أيةُ تزلزل الجميلةُ التى أيتُها

جِسْمٌ بمجده تزهو

من قال أنّ الوقتَ آلةٌ تَسُكّ عُمْلةُ

وأننى بنْكٌ

أرقد من يومين فى السرير مثل جُثّةٍ

أرقد من يومين ساكنًا وفاتنًا

وأستطيع أن أظلّ هكذا قرنًا

محدقًا فى السقف

او ملْتصقًا بالصمت كالجدارِ

هل يُصدِّق الجُباةُ أنّ آلة النقود لم تَدُرْ

وهل يُصدِّق الشرطىُّ أننى أسير فى الطابورِ

كالمواطن الصالح أحيانا

وأننى أتلو أنشودة الرجال الجوفِ قبل النومِ

كى أطردَ أحلامى

وأنّنى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على البلاط مثل جَوْربٍ

بالنارِ لا الهو

٤ - سَبْتٌ ممطر وبارد

لا أحد فى المصعد

لا أحد فى قاعة الفديو

لا أحد يكتب قصيدة جديدة

لا أحد يرسم قلبًا على جذع شجرة

لا أحد يوقف حدبًا تُطِلَ من جريدة

لا أحد يمنح العقيد نَظّارةً طِبِّيَّة

لم تجىء جوليا

لم تجىء لندفعَ الشتاء معًا

لم تجىء لتعلن مَحْمِيَّةً مزارع العاج

لم تجىء لنشتم المداخن

لم تجىء لتعرف الفرق بينى وبين والت ويثمان

لم تجىء لتعرف أن المأذن لا تشبه المدافع

والدّانَةَ لا تصلح شاهدًا على الزواج

لم تجىء لتثبتَ أنها أنثى

لم تجىء لنكمل الحديثَ عن خُرافة الحُرِّيَّة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا الشارع هل يُفضى إلى قلبها

أم الآخر الموازى

لم يعُد قادرًا على احتمال السرِّ صَدْرُ

من الزجاج

اكتبوا

افكِّر بإحالةِ شَعْبٍ إلى التقاعدِ

وإنجاب آخرَ لا يشبه الغبارَ

ادخلى يا جوليا

صوتى مَخْزنٌ للسمكِ

وحيواناتى تثقب الهواءَ

الذكرُ هل يُشبه المضخَّةَ

الأنثى هل تشبه الوعاءَ

ادخلى يا جوليا

قمر منتصف النهار لا يُعْشى

ولا ضجّة الألوان

لم أكن فظًّا

ولا ساقط القلبِ

جوليا طيبةٌ جدًا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جسدها لا يخصُّها أحيانًا

نسيته مرةً فى سرير ذكر لا تعرف اسمَهُ

ومرة فى المقهى

لأنها تظن نفسها ملكةً

وجسمها خبزًا؟

لم تجىء جوليا

لأن أطلنطا لم تزل مفقودة

لأن السَّبْتَ يشبه الخميسَ والأحدَ سبتٌ آخر

لأن الغيوم لا تعرف الجغرافيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لأن مذاقَ القهوة لم يزل هُوَ

لأن القصيدة الجديدة لم تعُد جديدة

لأن المُهَرِّبَ لم يعد نبيًّا

- اكتفى بالحشيش والبانجو

ولم يعد قادرًا على تهريب ثورة أو فكرة -

هل أضيف المهرة التى لا تحب السُّكَّر

والمعطف الذى لشخصٍ واحد؟

دجاجة لا تقبل القسمة على ثلاثة

بات واضحاً أن أبى يتهيأ لطردى من البيت. فى الماضى كان يكفى أن أقوم بأى من أعمالى الطائشة، كأن أرسب فى الكلية أو أسجن شهراً بسبب المظاهرات، حتى يقوم بأخذى من يدى ويغلق الباب ورائى دون أن ينبس بكلمة. الآن أنا فى وضع أفضل بكثير من الماضى، فأنا أعمل مدرساً وأحصل على قدر لا بأس به من المال، كما أننى - ومنذ سنوات - وُفقت فى نشر الكثير من القصص. وكان أبى بعد قراءة مئاتية القصصى يأسى لجحودى بعد أن يرى صورته - وهى صورة أب قاس دائماً - يكتفى بالقول: هل هذه كتابة؟ هذا بصاق، غثيان، أنا لا أعرف كيف ينشرون وقاحة كهذه؟ توقفت - الآن - تماماً عن الكتابة، وأخذت أفكر فى الحياة بطريقة عملية، فأحصل على مال يزيد عن حاجتى، وأشرب الخمر، وأضحك كثيراً وكأننى كنت محروماً من الضحك وأجلس على المقاهى مع زملاء عمل لم يقرأوا كتاباً واحداً فى حياتهم ولا يهتمون من الحياة إلا بجانبها الحيوانى، فيدور بيننا حديث طويل وساذج عن النساء، ثم عن النساء، وأحس خلال ذلك كله بإحساس الفوادين، مع راحة نفسية لم أشعر بها فى حياتى من قبل، بينما أبى يتندر «الآن لا نرى اسمك ولا فى صفحة الوفيات».

كانت أمى بعد زواج أخوتى وأخواتى تحتار فى دجاجة الغداء، كيف تقسمها بيننا، فكانت تعطى كل منا نصيبه وتحتار فى الربع الباقى، ولكنها تجلس صامتة تراقب أبى حتى ينتهى من نصيبه، ثم تقوم - بهدوء وحذر - بتقريب الربع الباقى إليه، وبعد أن ينتهى من ذلك ترفع عينيها قليلاً قليلاً لتشاهد إن كنت أراقبها ولكنى لا أرفع عينى عن طبقى. كنت حزينًا

دائمًا، كانت الكآبة ـ طوال سنوات شبابي ـ تعلو وجهي، وأنا أرى هذا الحزن في الصور الفوتوغرافية التي أخذت لي حين كنت صغيرًا، عيون عسلية واسعة، غارقة في الحزن.. سألت أمي يومًا عن طفولتي فقالت:

ـ كنت حزينًا ـ صامتًا وحزينًا ـ وكأنك ولدت بلا أم.

الآن بعد أن خرج أبي إلى المعاش لا يشغل باله غير فكرة تزويجي، وهو لا يعلن عن أفكاره مباشرة لأنه يعرف طريقتي في تحطيم أحلامه الخاصة بي، ولكنه يلجأ إلى طرق ملتوية، يقول: فكر فقط، مجرد تفكير. وسوف ترى كيف أساعدك! أو يتحدث عن إحدى قريباته، ويعدد أمامي محاسنها ثم يسألني رأيي بعد ذلك. مرة صرخت فيه قائلاً:

ـ لماذا لاتعيش حياتك، يالك من أناني حتى تريد أن تحيا حياتي أنا.. إني أحس بك دائمًا وراء رأسي، ولا أستطيع أن أفعل شيئًا دون أن أشعر بك تراقب ما أفعله.

أحضرت أمي من القرية فتاة جامعية هي إحدى قريباتها، وزعما أنها جاءت لكي تقضي إجازتها الصيفية وتساعد أمي في أعمال البيت، وفي البداية تجاهلت هذه الفتاة تجاهلاً تامًا.. ولكن بعد فترة بدأت أتودد إليها، واستطعت أخيرًا جعلها توافق أن أقبلها، كانت لها شفاه عذبة جدًا، وكنت تجربتها الأولى. قبل أن نسافر، قالت لي: إنها المرة الأولى التي تشعر فيها بأنوثتها، وكان من الممكن اعتبار هذا شكرًا لي، ولكنها بدأت تصرّح لي برغبتها في الزواج مني. أعلنت لها أنني ضد الزواج، وأنني كنت فقط أقبلها، وهذا شيء أسعدني وأسعدها.. عند ذلك حكت لأمي كل شيء، قالت إنني كنت أضعها على رجلي في الشرفة من العاشرة مساءً حتى الرابعة صباحًا وأخذ في تقبيلها والعبث بثديها عنوة.

لم يصرّح أبي بطردي من البيت، ولكن صراخه الذي ملأ البيت أبان عن ذلك.

قال: الحرام هو ما تريده، والحرام هو ما تفعله، والحرام هو ما تؤمن به وتكتبه هذه المرة خرجت من البيت طواعية، وأغلقت الباب خلفي دون مساعدة من أحد.

شاكر عبد الحميد

مكان للصوت والصمت والظل والغياب

تبدأ رواية «تصريح بالغياب» للكاتب «منتصر القفاش» بدخول الراوى إلى المعسكر الذى كان قد أمضى فيه فترة خدمته العسكرية الإجبارية. وقد كان هذا الدخول أو هذه العودة من أجل البحث عن رواية ما، كان قد نسيها وسط أكداس الملابس والأوانى والكتب والمهمات العسكرية.

لم يكن هذا البحث عن هذه الرواية التى لم يقل لنا الروائى من كاتبها الأصلى سوى حيلة نكية لكتابة هذه الرواية الخاصة ولم يكن هذا الدخول إلى هذا المعسكر، أو هذه الثكنة العسكرية إلا حيلة للخروج منه أو محاولة لكتابة الدلالات المختلفة للغياب داخل هذه الثكنة وخارجها.

هناك أربعة محاور أساسية يمكننا أن نتسلمها ونحن نتصدى للحديث عن هذه الرواية و هذه المحاور هى:

أولاً: المكان

هذه الرواية - دون شك - رواية مكان، والمكان هنا له دلالاته الجغرافية والتاريخية والسيكولوجية والاجتماعية المختلفة.

فالإطار المكانى الخاص الذى تدور هذه الرواية فى أرجائه هو مدرسة عسكرية للتمريض داخل ثكنة عسكرية أكبر. أما الإطار المكانى العام فهو الوطن الأكبر الذى يضم مثل هذه المدارس ومثل هذه المعسكرات، ومثل هؤلاء البشر بحركاتهم وتفاعلاتهم وأفكارهم ومشاعرهم وأحلامهم، وانكسارات هذه الأحلام أيضاً.

وهناك عدة أماكن فرعية داخل هذه الثكنة العسكرية؛ فهناك المخزن الذى يجلس فيه الجنود ويتحدثون

ويتسامرون ويضحكون وفيه توضع الكتب وحقائب الجنود (المخل) ومتعلقاتهم، وإليه يهرب بعض الجنود خلال النهار، وهو أيضًا المكان الذى يتحكم من خلاله النقيب الشرفى (أولا يتحكم) فى الجنود فى ضوء حالات رضائه أو عدم رضائه عنهم.

هناك أيضًا فصول الدراسة التى تتم فيها عمليات التدريس لطالبات التمريض العسكرى، وتتنوع استخدامات هذه الفصول وفقا لفصول السنة ووفقا لطبيعة النشاطات داخل المعسكر «هذا الفصل للصيف، هذا الفصل للشتاء».. فغرفة التدريس التى تتم فيها عمليات التعلم والتعليم خلال النهار تصبح ليلا مكانا للنوم والسمر والضحك والذكريات.

من بين الأماكن الخاصة فى الرواية هناك أيضًا «سكن الطالبات» والنوافذ الموجودة فيه والتى تصبح وسيلة للتعارف والتقارب والتواصل بين الجنود والطالبات، و تتغير أضواؤها باختلاف حالات الخدمة الليلية، وسكن الطالبات هذا هو أيضًا موضع أحلام الجنود وذكرياتهم وأمانيهم.

هناك أيضًا مكتب المقدم (والمقدم هنا هو امرأة ذات رتبة عسكرية) وهناك نافذة فى هذا المكتب كانت المقدم تطل منها ثم أغلقتها من خلال وضع دولاب بجوارها بعد ذلك، وقد كانت هذه المرأة تطل من خلال هذه النافذة أحيانا بهدف (رؤية ما يحدث داخل المعسكر) وأحيانًا بدون هدف (تحدق فى الفراغ وتوغل فى الأحزان والأحلام)، ثم بعد ذلك ومع مرور الوقت تناقصت الدلالات الخاصة بهذه النافذة داخل المعسكر حين مرضت هذه الشخصية واختفت من المكان.

هناك، إضافة إلى هذه الأماكن فرعية أخرى مرتبطة بها مثل: صالة سكن الطالبات (التحتانية) والمطبخ، والحمامات، والممرات، والبقعة الحالكة فى فناء المعسكر التى ينظر إليها الراوى كثيرًا وهو يستعيد خبراته، وذكرياته الليلية فى هذا المكان الخاص.

يوحى الوصف العام للمكان فى بداية الرواية بطبيعة الرواية ذاتها، فمدرسة التمريض وما يحيط بها، هذا المكان الخاص، وصفه الكاتب فى بداية الرواية وصفا موحيا خاصا يرتبط بدرجة كبيرة بتلك الطبيعة الخاصة لتكنيك هذه الرواية والقائم على أساس الاهتمام برصد بقايا الأشياء وآثارها أكثر من الاهتمام برصد أو وصف الأشياء ذاتها، تكنيك يقوم على أساس التفكيك أكثر من قيامه على أساس التركيب، وعلى أساس الهدم أكثر من البناء، والحذف أكثر من الإضافة. هذا المكان قال عنه الكاتب فى بداية الرواية «مكان إذا نظرت إليه من بعيد أو قريب، وجدت أنه رغم اكتماله وحسن بنيانه، كأن كل جزء فيه مقتطع من بناء آخر، كأن كل جزء فيه، وإن استقر هنا، فتاريخه موصول بما كان، موصول بما يخفى».

الاهتمام الخاص بالمكان فى الرواية هو اهتمام، فى المقام الأول، بدلالات هذا المكان، وأبرز دلالات هذا المكان هى الدلالات المرتبطة بالغياب، والغياب فى جوهره مرتبط بالأثر، والأثر فى جوهره مرتبط بالغياب، والغياب الحادث فى الرواية هو غياب للبشر، وغياب للإدارة المحددة لأفعالهم، وغياب لأشياء أخرى كثيرة منها فى الجزء الأخير من هذه الدراسة.

نتيجة لاهتمام الكاتب بالحديث عن الغائب، وعن الخفى، كان هناك اهتمام واضح لديه بوصف الأبواب أكثر من اهتمامه بوصف ما يحدث وراء هذه الأبواب،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد كان هذا الاهتمام الخاص بوصف الأبواب أكثر فاعلية فى الإيماء بما يحدث خلف هذه الأبواب وما يدور داخل المساحات التى تؤدى إليها هذه الأبواب.

هناك اهتمام بوصف باب المخزن (مخزن كتب ومتعلقات الجنود) واهتمام خاص بوصف ابواب الحمامات (أو دورات المياه) واهتمام ايضًا بوصف أصوات الأبواب سواء كانت هذه الأصوات تحدث على نحو حقيقى مسموع ومحسوس أو على نحو متخيل أو متذكر أو هاجس.

يهتم «منتصر القفاش» ايضًا بوصف البوابات: البوابات الداخلية التى تؤدى إلى سكن الطالبات، موضع أحلام الراوى وزملائه خاصة فى حالات السهر أثناء الخدمة أو بدون الخدمة. وكذلك البوابات الخارجية التى تؤدى إلى العالم الكبير الأرحب (فيما يعتقد) خاصة خلال الإجازات، ومن هذه البوابات دخل الراوى إلى المعسكر فى بداية الرواية كى يبحث عن رواية ومن خلالها اهتم بالرصد الخاص لحالات الغياب والحضور التى طرأت على البشر، وعلى المكان وعلى ذاته هو فى تحولاتها المختلفة.

«منتصر القفاش» هو إذا استخدمنا مصطلحات باشلار «حالم بالأبواب والبوابات» الباب كالبوابة . هو رمز للأمل، وللفرصة، وللمرور من حالة إلى حالة، وللدخول والخروج من حالة إلى حالة أيضًا، والباب المفتوح فرصة، وحرية، والباب المغلق حاجز، وسجن، وخفاء، وغياب، وعبور الباب عبور من حالة إلى حالة، وكذلك البوابات ترتبط بالداخل والخارج بالماضى والحاضر بيانوس إله البوابات فى الميثولوجيا الرومانية، الذى ينظر بوجه إلى الداخل، وبوجه إلى الخارج، فيرى الداخل ويرى الخارج ويعرف الماضى ويتوقع المستقبل. كان الراوى الجالس بجوار باب المخزن دائما وكأنه لا يريد أن يدخله شبيها بـ «يانوس» المرتبط بالموت والحياة، بالبداية والنهاية، بالظل والنور، بالدخول والخروج، بالتواصل أو فقدان التواصل، بالحكمة والتأمل وربما بالوعى الشقى المنقسم على ذاته.

كان ذلك الباب كلما انفتح «ظننت أنه سوف ينخلع ويندب على البلاط محدثًا صوتًا سيثردد قويًا فى أنحاء المدرسة. باب من قطع خشبية متعامدة على بعضها، وتظهر فى أنحائه رءوس المسامير الصدئة، وحينما ينسى واحد ويستند إليه، يسارع بالابتعاد عنه قبل أن يقع».

تشترك الأمكنة الخاصة فى هذه الرواية، والتى تحدثنا عنها مع مكونات أخرى فى هذا العمل كى تسهم فى خلق الدلالات الكلية لها والمكون الثانى الجدير بالاهتمام هو الصوت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثانيا: الصوت/ الصدى/ الصمت:

هناك دلالات عديدة للصوت فى هذه الرواية نذكر منها.

١ . الصوت كوسيلة لتصوير تحولات العالم الخارجى والعام:

وقد كان هذا واضحًا مثلا فى بداية الرواية حينما صرخ «الصول» فى الراوى الذى عاد كى يبحث عن روايته، صرخ فيه معتقدًا أنه قد تهرب من المهمة الموكولة إليه (الخدمة) هذا الصوت الزاعق للصول أصاب الراوى بالرعب الشديد فتحول العالم بالنسبة له، فى لحظة شديد الكثافة والتركيز إلى صوت مرعب يصم الأذان ويجعل

الذات تتلاشى وتتبدد وتذوب، فإزاء هذا الحضور الجارف الغلاب للصوت الرعب الخارجي الكبير والذي يعقبه حضور واضح لا صمت الكثيف الجارف الجاثم تغيب الذات وتتحول إلى ريشة في مهب الريح، ذرة في الهواء، فاقدة كل إحساساتها بذاتها وبقدراتها.

٢ ـ الصوت/ الصمت كوسيلة لرسم الشخصيات:

كانت شخصية المقدم (وهو امرأة كما قلنا) بشكل عام شخصية قليلة الكلام «تكتفي بالإشارة من يديها أو رأسها.. إشارات تحسن استخدامها كأنها جمل كاملة».

كانت هذه الشخصية قليلة الكلام، لكن كلام الجنود حولها من أجل تفسير «صمتها» هذا كان كلاماً كثيراً، وكانوا يختلفون حول تفسير معاني إشاراتها.

ثم ان هذا الصوت (صوت المقدم) هذا الغائب رغم حضوره، يتلاشى نسبياً خلال أوقات كثيرة من النهار، ثم انه ايضاً يسكت فجأة اثناء أحد الطوابير بينما كانت تنظر إلى (لا هدف)، وعندما تعاود الكلام بعد ذلك تنسى ما كانت قد بدأت تقوله، ثم نعرف بعد ذلك أنها مريضة وأن مرضها قد يكون جسيماً أو نفسياً، نكتشف ايضاً أنها تمثل قيادة منعزلة مفككة غامضة عاجزة عن التواصل، لا مع ذاتها ولا مع الآخرين.

٣ ـ الصوت كدلالة للتمني والتخيل وتحقيق الرغبة.

ففي الأيام الأولى من الخدمة العسكرية للراوي كان زملاؤه يكثرون من الأحاديث والنصائح له بينما كان يجلس صامتاً يصغي ويهز رأسه ثم تدريجياً بدأ يتخيل نفسه فيما سيأتي من أيام ـ قادراً على الحكي وإضافة حقائق جديدة ويرغب في مقاطعة من يتكلم، إنه يريد هنا أن يحضر معهم «بالصوت» لأنه غائب عنهم من خلال الصمت.

٤ ـ الصوت كوسيلة لاستحضار الصورة:

تظهر هذه الدلالة الخاصة للصوت في شخصية محمود زميل الراوي الذي يحكي عن أحلامه بالفتيات وملابسهن الداخلية (بينما يخفض الراوي صوته خائفاً) يحكي محمود بصوت مرتفع، يتحدث عن مروره بكل الغرف، ومع مرور الوقت واستمرار الحكي، وزيادة حضور صوت محمود هذا، وفقدا البنت التي يتحدث عنها، يتحول صوته بالنسبة الراوي إلى صوت يشبه الصوت المصاحب للأفلام السينمائية، صوت يسمع دون أن يرى، لكنه صوت قادر على خلق هذه الرؤية، صوت قادر على التشكيل والاستحضار للصور، صوت يساعد على تحقيق الرغبة، صوت يصبح هو في ذاته رغبة في صوت يجعلك تغيب عن هذا الحاضر الشامل البائع الجدب وتحضر في ذلك الماضي (أو المستقبل) المخضوضر المشرق المتدفق حياة وأمنيات ومرحاً، صوت قال الراوي عنه أنه «صوت هو تصريح بالغياب، يصرح به داخلك ويظل سارياً حتى تنشغل عن الصوت».

الانشغال عن الصوت يحدث لأن من يسمعه يصبح في عالم غير العالم، وفي حالة غير الحالة وفي حضور غير هذا الغياب، صوت يفتح عوالم الخيال والأمنيات والفرح وأو على نحو وهمي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٥ ـ الصوت كدلالة تاريخية:

تظهر هذه الدلالة على نحو خاص فى ذلك الاهتمام التفصيلى ـ من جانب الراوى بوصف الميكروفون (أو مكبر الصوت) الذى تم تشغيله أثناء الطوابير فى هذا المعسكر. كذلك الرغبة فى معرفة تاريخ ومكان وماركة صنعه. وكذلك ارتباط الميكروفون بتعبئة العلم وبالعلم الرمز الذى يتخبط صقره فى الحوائط فالصوت الخاص بالميكروفون هنا يرتبط بدلالات تاريخية لم تعد موجودة الآن، ربما يعلم بها الراوى ويتمناها، وربما يتذكرها ويفكر فيها خاصة فى مرحلة ما بعد الشروع فى السلام بين العرب وإسرائيل، ربما يريدها لنفسه، وربما لوطنه، وربما للاثنين معاً.

٦ ـ الصوت كدلالة للغياب والحضور:

وقد ظهر ذلك ـ كما قلنا ـ فى إرتباك صوت الأم مثلاً ونسيانها ما كانت تقوله ثم مرضها وغيابها، وظهر أيضاً فى ذلك الصمت الكبير الراوى عبر الرواية فهو لم يكن يروى حكايات مثل باقى زملائه، وقد كان هو أيضاً الوحيد الغائب رغم حضوره الدائم بجوار باب المخزن، وكان غيابه من خلال غياب صوته وحكايته رغم حضوره بالمعنى المادى أو الجسدى، هو الوحيد الذى لم يكن يتحدث إلا مع ظله ليلاً، وهو يتحدث ليتبأ عن نفسه على أنه غائب وحتى عندما يقرر أن يحكى لهم حكاية (ربما حدثت وربما لم تحدث) كان يفكر فى نفسه فى صيغة الغائب ويقول «وكنت ترى نفسك جالسا بينهم تصغى لحديثك، لن يصف ما حدث وظلت تسمع صوتك كأنك مازال يحكى». فالصوت هنا مرتبط بالحكى، والحكى وسيلة للحضور وهذا الحضور لمنية ربما لمكن تحقيقها، وربما لم يكن ممكنا تحقيقها، وذلك لأن الذات هنا موقفة فى الاتكاء على ذاتها والاجترار لأفكارها والحكى لذلك الجزء الخاص منها الذى يسمع، وينصت جيداً، هناك قسم فى هذه الشخصية يحكى ويريد أن يحضر فى الخارج لكنه لا يستطيع تحقيق هذا الحضور ربما لأسباب خاصة بطبيعته الانطوائية وربما، لأسباب عامة خاصة بالتحولات الهائلة التى طرأت على العالم والزمان والحياة وجعلت الذات تهرب من هذا العالم الكبير المهدد للرعب وتغيب عنه وترغب فى الحضور فى عالمها الصغير الخاص، وهو عالم انطوائى يصعب أن يتحقق فى حضور الآخرين، لذلك تكتفى هذه الذات بأن تحضر مع نفسها، مع قسمها الآخر، مع من تحكى له وتكتفى به وتحضر معه لأنها عاجزة عن مواجهة الآخر، والحضور معه وربما غير راغبة فى ذلك. حتى الحكى للآخر بصيغ أمنية لا تتحقق، لكنها تظل أمنية تسمع الذات أصداءها وكأنها حدثت، وكأنها مستمرة، وكأنها حقيقية، وكأنها حاضرة.

٧ ـ الصوت فى ذاته:

فى مواضع كثيرة من هذه الرواية تتحول الكلمات إلى كائنات حية تسعى، حدث ذلك أثناء الإجراء المسمى طرش الثاج، وهو إجراء يحدث عندما تتم سرقة أحد الأشياء فى الجيش فيفرش الجنود كل متاعهم وأغراضهم من أجل البحث عن الشىء المفقود، وقد يعقب هذا الإجراء إجراء آخر عندما لا يتم العثور على الشىء المفقود (أو حتى عندما يتم العثور عليه) ويسمى هذا الإجراء (داخلية) ويقصد به أنه يقف الجنود ـ كنوع من العقاب لهم ـ بالملابس ـ داخلية لساعات طويلة، وهو

عقاب يكون له مفعوله الكبير، خاصة عندما يحدث ليلاً في الأجواء الباردة الممطرة. اثناء الرواية ينطق الصول كلمة «داخلية» بعد فرش المتاع هذا، بعد سرقة، او الادعاء بسرقة بعض الحلى من إحدى طالبات المدرسة، وتتحول هذه الكلمة بالنسبة للراوى إلى كائن متجسد حى يُرى.

كذلك فإن هذا الراوى، والذى كان يقوم بتدريس قواعد اللغة العربية لطالبات هذه المدرسة يجد تدريجيا وخلال ممارسته لعمله، أن بعض هذه الكلمات تتحول إلى افعال للجسد، لجسده هو، ويتحول هو من خلال هذه اللغة الفعلية إلى فاعل فعلاً، او حالم بالفعل، راغب فى التواصل بجسده معهن «يريت على اكتافهن.. إلخ» وكانت كل كلمة تشكل بداخله إحساساً خاصاً معهن.

٨ . الصوت/ الصمت:

يهتم الراوى بوصف اصوات الأبواب وهى تفتح وتغلق، وغالبًا ما تتم هذه الحركة بشكل متخيل استيهامى، وغالبًا ما تحدث هذه الحركة للأبواب فى الذهن دون صوت، هى حركة صورة أكثر منها حركة صوت، صورة صامتة تحدث بداخله دون صوت، صورة صمت خاص يحدث بداخله وخارجه، صمت يعبر عن الوحدة والوحشة واختفاء الشعور بالحياة والحركة والصوت داخل هذا الراوى وخارجه ايضاً صوت أقرب إلى الصمت.

٩ . الصوت/ الصدى:

هناك اهتمام كبير لدى الراوى (ولدى الروائى بطبيعة الحال) بالتعبير عن أصداء الأصوات، واهتمام خاص بتراكم هذه الأصداء: أصداء الحوش أو الفناء تبدأ بتجلياتها المختلفة وصوت العلم المرفرف فى هذا الفناء، وصوت المياه فى دورات المياه، وصوت باب المخزن، وأبواب الفصول وأصداء الحركة فى الممرات حتى سكن الطالبات ومكتب المقدم، ويتحول صدى الصوت أحيانا إلى صوت، والصوت يتحول أحيانًا إلى كائن حى صوت كما قال الكاتب (صوت كلما تقدم الوقت، وتعددت أصداؤه، يفيض عن دوره كصوت، ينطق ليسمع «صوت يتحرك ويتنفس ويلعب» صوت يسمعنى صوتى) .

١٠ . الصوت/ الذات الإبداعية:

الصوت فى هذه الرواية يمكن أن يكون أيضاً وسيلة للتعبير عن النمو والتغير والتطور والخروج من مرحلة إلى مرحلة، ومن حالة إلى حالة، الصوت يمكن أن يكون هنا أيضاً وسيلة للبحث عن الذات الإبداعية فى خروجها الواعى المثابر المستمر من مرحلة الاقتداء والمحاكاة والتعلم من نماذج سابقة أو مبدعين سابقين إلى مرحلة الأصالة وكتابة الإبداع الخاص. حالة عبر منها الراوى بشكل غير مباشر حين قال عن هذا الصوت «ولم يدنُ منى إلا بعد ما خلص إصغائى له» وحرص على أن يظل يتردد وقال عنه أيضاً «صوت فى تلك الحلكة يسمعنى صوتى» يرتبط هذا المعنى الأخير للصوت بهذه الذات التى تسمع صوتها، بعد أن خلص إصغاؤها له، هذا الصوت الخاص، هذا الصوت القابع أكثر فى الداخل، هذا الصوت المرتبط بالظل، وهذا الظل هو المكون الثالث من مكونات هذه الرواية الذى نهتم به فى هذه الدراسة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثالثا : الظل :

الظل، ظاهريًا، هو المبدأ السلبي للحياة، في مقابل المبدأ الإيجابي وهو النور أو الشمس. لكن الظل قد يكون أيضًا هو روح الإنسان، وجوهره الحقيقي، وغياب الظل قد يعني غياب هذه الروح أي الموت، ومديح الظل قد يكون مديحًا لهذه الروح الغائبة أو محاولة لاستحضارها.

الظل عند يونج هو الجزء النامي المتطور في الشخصية، الجزء الذي يسعى نحو التفرد والخروج من حالة الأنا Ego المحدودة إلى حالة الذات Self الأكثر اكتمالاً ونموًا وتحققًا. يظهر هذا الظل بدلالاته المختلفة في الرواية في مواقف عديدة منها على سبيل المثال لا الحصر:

١ ـ الظل/ الجانب الآخر من الشخصية:

ويظهر ذلك فيما قاله الراوي في بداية الرواية من أنه عندما دخل هذا المكان (أو المعسكر) لأول مرة فإنه ترك ظله في الخارج ينتظره (هكذا مباشرة) ويراقبه «قد يدخل أو يرحل ممنيًا نفسه بآخر لا يهجره».

٢ ـ الظل/ الشخص البديل:

أيضًا عندما قام الراوي بالتدريس لقواعد اللغة العربية وباعتباره بديلاً أو احتياطيًا لمدرس آخر على وشك الوصول، وظل وقتًا طويلاً يعتقد أنه بديل أو ظل لمعلم آخر قادم، وقام بالتجويد في عمله معتقدًا أن الآخر سينظر إلى هذا العمل ويقومه ويعلق عليه، لكن المعلم الآخر كان معلمًا وهميًا، كان معلمًا غير حقيقي، فقد كان الراوي هو المعلم المتوقع وهو المعلم الحقيقي، وهو النور والظل في الوقت نفسه هو الحقيقي والبديل في الوقت نفسه هو الذات وإنعكاس هذه الذات في الوقت نفسه، هو الراوي والمروى عنه في الوقت نفسه، هو الموجود خارج مرآة الآخر وداخلها في الوقت نفسه، لأنه ـ هذا الآخر ـ لم يكن إلا هذه الذات المأمولة التي لم تكن الأنا خلال كل هذه الأوقات إلا مجرد ظل لها، ذلك لأنها لم تكن تعي ذاتها وتعرف قدراتها، أو تعرف أيضًا أن حقيقتها موجودة بداخلها أكثر من وجودها خارجها في آخر متوهم أو متخيل، أو متوقع حضوره، لكنه لن يحضر أبدًا،لأنه ـ في الواقع ـ غير موجود، صنعته الأنا وعاشت تتخيل وجوده وتتوقع حضوره حتى تكشف من خلال انعكاسها عليه حقيقتها وجوهرها. والظل هنا كأنه مرآة تتجلى من خلالها الذات وتكشف عن نفسها فيها.

٣ ـ الظل/ الصديق:

قد يتحول الظل إلى شخص يفكر الراوي فيه دومًا ويختار له اسمًا ولا يكف عن مناداته والحديث معه قائلا له «ياظلي» ينظر إليه، ويتبعه، ويختار أجزاء منه يحدثها، يريد أن يحرره منه، ويتحرر هو منه، يريد أن يفقده قليلا حتى الشوارع، ثم يلتقي به فجأة ويحكيان معا عن افتقادهما لبعضهما البعض ويسيران معا، ويرتبط هذا المعنى بدرجة أو بأخرى بالمعنى السابق (رقم ٢) للظل.

٤ ـ الظلال كأدوات لرسم العالم الفيزيقي:

فهناك اهتمام في الرواية بوصف ظلال المباني المتغيرة بتغير موقع الشمس، وظلال الجنود على البوابة وخلال الطوابير، وظلال الفتيات على محطة الأوتوبيس، وظلال لافتات أرقام وسائل النقل، وظلال حقائب الفتيات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أثناء العطلات، وظلال أجساد الفتيات ذاتهن وهي تتحرك وتتداخل وتتقاطع وتتباعد وتتقارب، وظلال جذوع الأشجار والأغصان.. إلخ مثل هذه المكونات المستخدمة في رسم مشاهد هذه الرواية.

• ـ الظل كتعبير عن ثنائية أو انقسام الذات:

ويظهر ذلك على المستوى السطحي في ذلك التصوير الخاص في الرواية للحالة التي يصبح فيها للفرد ظلان، واحد يتقدم وآخر يتبعه، وكيف يتبادل هذان الظلان مواقعهما عندما يستدير الجسد.. إلخ . أما على المستوى الأعمق، فإن الكاتب استخدم مثلا التعبير «وكأنني» كأداة للتعبير عن الالتباس والتعدد والتماثل وعدم التماثل وحدوث الوقائع الداخلية والخارجية أو عدم حدوثها أو قد استخدم هذا التعبير بشكل خاص عند حديثه عن تلك البقعة أو المنطقة المظلمة في عمق فناء (أو حوش) المدرسة تلك المنطقة التي يأتي منها الفرنجي ليتمم على الخدمة، منطقة ترتبط بالخوف والشعور بالمطاردة، ووجود من يتبع المرء ويترصده، ويريد أن يمسك به بسبب أخطائه أو إهماله الخدمة منطقة تمتلئ باحتمالات الخطر، ووجودها مرتبط بالمناطق المفزعة بداخلنا والتي تجمد الوعي والتفكير والخيال، هذه المنطقة المظلمة الغامضة ليست موجودة هناك في فناء المدرسة، بل هنا في داخل الراوي، موجودة داخل النفس البشرية، وتزداد مساحة هذه المنطقة المظلمة خلال حالات الوحدة والعزلة والخوف وعدم اليقين، واهتزازات الثقة في كل المطلقات، حالات يعرفها من جرب الخدمة ليلاً في الجيش وخاصة في ليالي الشتاء، ثم برهة وراى الثمانين تفترسه في أحلامه العابرة المكثفة هذه. نام الراوي وحلم ـ وربما لم ينم ولم يحلم ـ أنه يتجه صوب هذه المنطقة المظلمة ويصعد سلم سكن الطالبات في غرفهن ومن نافذات يطعن، ومر على الجنود وهم يطعنون أيضاً، نام وحلم بأنه ينام وبأنه يسلم سلاحه لمن سيأتي بعده في الخدمة وربما كان سيسلم هذا السلاح لظله الغائب، وربما لم يكن يريد أن يسلم هذا السلاح أبداً، وربما كان يريد أن يظل معه هذا السلاح دائماً، وهو في حالة يقظة.. وربما.. وربما... تتداخل حالات اليقظة والنوم، الوعي واللاوعي زمن الحلم ظل لزمن اليقظة، وزمن اليقظة ظل لزمن الحلم، ذلك الزمن الذي غاب وقد لا يعود.

ومثلما يكون الصدى ظلا للصوت، والأنا ظلا للآخر، والأنا أيضاً ظلا للذات، والغياب ظلا للحضور، تكون هناك أيضاً تفاعلات بدرجات متنوعة بين هذه الأصول وهذه الظلال، فهكذا اللحظات كما قال الراوي «لا تخلص لك إلا بالاثنين، بالوجهين تنجح في إنصاء إحداهما والسير في طريق ممتدون النظر من اتجاهين، دون تقاطعات، وفجأة يتبدد الامتداد، تعود إلى وقت ضبطت أوقاته على زمنين مختلفين».

كان هربرت سبنسر يقول أن الاعتقاد في الأطياف والأشباح وحياة الجماد والمخلوقات الخرافية هو المسئول عن الاعتقاد فيما يسمى بالطيف أو القرين أو الظل أو الذات الثانية أو الشقيق الداخلي أو شقيق الروح، وهذه المعاني كلها مرتبطة بشكل أو بآخر ـ فيما نرى ـ بجدلية الغياب والحضور، وبأن الذات في الأعمال الفنية الجيدة تكون مشغولة بالغياب أكثر من انشغالها بالحضور، وأن الذكريات والتذكر هو نمط من الانشغال بالغائب وكذلك الخيال، وكذلك الاهتمام بكل ما هو غامض وخفي وغير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مدرك على نحو يقينى كلها انشغالات بالغياب، والفن الحقيقى موجه نحو الغياب يتذكره ويتخيله ويتمناه ويحلم به، أكثر من توجيه نحو الحضور الفوتوغرافى.

رابعا: دلالات الغياب.

هناك عدة دلالات للغياب فى هذه الرواية لعل اهمها فيما نعتقد ما يلى:

١ . الغياب/ النسيان:

ويظهرذلك على نحوخاص مثلاخلال تلك المحاولات المستمرة والمتكررة خلال مواضع عديدة من الرواية، من جانب الراوى لتذكر بعض الاغنيات فتغيب وتحضر اغنيات اخرى بدلاً منها، وايضاً تلك الاشياء (الأبواب خاصة) التى يحاول تذكرها فيجدها استحالت إلى نقطة متلاشية ضمن نقاط عديدة بعضها فى مقدمة الذاكرة، وبعضها الآخر فى خلفياتها.

٢ . الغياب المغلق والغياب المفتوح:

والمعنى هنا محدد، ويرتبط بشكل خاص بالعطلات التى يحصل عليها الجنود وطالبات مدرسة التمريض، فقد يكون التصريح الخاص بالغياب الذى يمنح لهم محددا، او مغلقا (عدة ساعات او ايام مثلا) او غيرمحدد ومفتوح ونهائى (خاصة بعد انتهاء فترات خدمة الجنود فى الجيش).

٣ . الحرص على إحداث الغياب:

وذلك مثلا من خلال ذلك السلوك الخاص الذى كان يقوم به بعض الجنود ويهتمون من خلاله بتقطيع اوراق التقويم الحائطى (نتائج الحائط) للشعور بمرور الزمن وقرب انتهاء فترة الخدمة. كما ظهر ذلك ايضاً فى سلوك احد عمال المطبخ الذى تزايد عدد الدجاجات التى يمنحها خلسة، ومجانا لأصدقائه الجنود مع قرب انتهاء فترة خدمته العسكرية.

٤ . الغياب فى شكله الوثائقى:

ويظهر ذلك على نحو محدد فى شكل الوثيقة الخاصة بتصريح الغياب وكما ظهرت فى نهاية الرواية وهو ورقة صغيرة تعطى للجندى عند قيامه بالإجازات تحدد اسم الجندى والزمن الذى يصرح له تغيب خلاله وغير ذلك من المعلومات.

٥ . الغياب كوسيلة لتاكيد الذات:

ويظهر ذلك خلال الرواية على نحو خاص فى ذلك السلوك اللافت الذى قامت به الفتاة الطويلة والتى ظلت تلح وترجو من أجل الحصول على إذن بالغياب (لزيارة والدتها المريضة كما قالت) وعندما حصلت على هذا الإذن أو هذا التصريح عادت إلى غرفتها ونامت مؤكدةحريتها فى الاختيار ما بين الذهاب فى إجازة أو البقاء بالمعسكر، وهو شكل من اشكال السلوك لا تقوم بها إلا شخصيات على مشارف الاضطراب نتيجة لفقدانها للثقة فى الذات وفى الآخر، وفى الواقع وفى القوانين، وفى كل شىء.

٦ . الغياب كدلالة تاريخية:

ويظهر ذلك على نحو خاص فى صورة تلك المعركة المرسومة على تقويم الحائط والتى ينشغل عنها الجنود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اى عن هذه المعركة ومن دلالاتها بإحصاء ارقام الانتصارات الموجودة عليها وايضاً بحديثهم عن توافه الامور المرتبطة بها.. ان ذلك يعنى ان المعلوم الآن اصبحت شيئاً ينظر إليه من خلال صور على الحائط شيئاً غائباً وماضياً ولا يعاش الآن على نحو حقيقى.

كذلك فإن تلك السبورة التى يتم التعليم عليها فى هذه المدرسة لم تعد فى كامل سوادها بل ظهرت عليها بقع بيضاء كثيرة كما كتب فى اعلاها تاريخ الأمس لا اليوم فى إشارة ضمنية إلى الغياب الخاص بالزمن.

٧ ـ غياب الهدف الحقيقى من وراء السلوك:

يرتبط بالمعنى السابق ذلك السلوك الخاص الذى اصبح يشغل معظم وقت الجنود فى هذا المعسكر، فقد اصبح شغلهم الشاغل او بالأحرى شغل تاريخهم الشاغل ان يطلبوا منهم التفرغ نهاراً فى فناء المدرسة من اجل جمع الأوراق الصغيرة المتناثرة ووضعها فى صناديق القمامة وبحيث اصبح ضبط إيقاع هذه الحركة النهارية (فى اتجاه القمامة او بعيداً عنها، على نحو مشترك او منفرد) هو الهدف الأساسى لحركة هؤلاء الجنود.

٨ ـ غياب الخارج:

فالحياة كما تحدث فى الواقع والمجتمع خارج هذه المدرسة العسكرية تكاد تكون غائبة على نحو بارز عبر هذه الرواية.

٩ ـ غياب الدور الجنس التقليدى (او السلطة المخترقة):

ففى داخل هذه الثكنة العسكرية يقوم الرجال بأدوار النساء (الطبخ ـ تنظيف الحمامات ودورات المياه ـ غسل الملابس والأطباق... الخ).

بينما تقوم النساء بأدوار الرجال التقليدية (القيادة وإصدار الأوامر.. الخ) فى شكل هو اقرب إلى ما اطلق عليه الكاتب عبد الحكيم حيدر فى إحدى المناقشات التى دارت حول هذه الرواية اسم «السلطة المخترقة».

وفى رأينا ان هذه السلطة المخترقة تظهر خلال الرواية على اتساع عدة مثل:

أ ـ سهولة قضاء الوقت خارج المعسكر خلال الليل او خلال النهار دون ضوابط كافية من خلال التسلل والجلوس على المقاهى الخارجية او الذهاب بمبدأ مرض احد الاقارب والحصول على تصاريح للغياب وكذلك سهولة الدخول والخروج لبعض الشخصيات رغم عدم ارتباطها العضوى والوظيفى بهذا المعسكر(مثلاً الفتاة ليل التى تذهب وتجىء بحرية خاصة عندما تغيب الحارسة).

ب ـ تظهر هذه السلطة المخترقة ايضاً فى شخصية الطبيب الشرفى (وهو هنا رجل هذه المرة) ذلك الذى يختلس اية لحظة ليتام فى مكتبه ولا تعتمد عليه القدم (المرأة) فى اى شىء إلا فى الشئون المالية وملفات الطالبات، وهو مولع بالحكايات خاصة المتعلق منها بالحب والجنس، وهى دائما حكايات الآخرين، اما ذلك هو وحكاياته هو فغير موجودة وغائبة، وهو يحكى دوماً عن هذا الزمان الذى يفتقد الرجال وعن الناس ميتوع زمانه الذين لا يماثلهم احد وهو حاضر لكن دون سلطات وحتى السلطات الممنوحة له سلطات يستطيع اى جندى صغير ان يخترقها بأن يروى له حكاية او نكتة جنسية.

جـ - رغم ما يشيع في الرواية من مفردات الحياة العسكرية مثل: البيادات - الطوافي - المقدم - الصول - العساكر - الخدمة - تدوير المكتب - البرنجي - الشنجي - الخدمة - النص الى - مشط الطلقات - القدوة الحسنة - المحاكمة العسكرية - فرش المتاع - الداخلية - تصريح الغياب.. الخ، رغم ذلك فإن الحياة في هذا المعسكر هي أقرب ما تكون إلى حياة الرخاوة والاسترخاء، حياة ما بعد «آخر الحروب»، حياة تغيب فيها القوة والإحساس بالهدف، لكن يكثر فيها أيضًا البحث عن الذات وعن أهداف بديلة لهذه الذات.

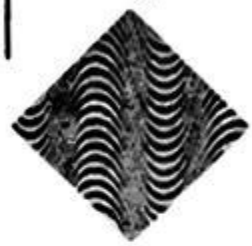
والوجود الإنساني الخاص في هذه الرواية ليس وجودا حديا من ناحية الأدوار الموكولة للذكور والإناث كما قلنا، ومن ثم فهو مجتمع أقرب ما يكون في مجمله إلى مجتمعات الاندروجيني أو الجنس الثالث أو «الهرمافروديت» ذكوري وأنثوي في الوقت نفسه فالذكور يمسحون ويغسلون ويطبخون ويكثرون من الحكي والكلام، والإناث يقدن ويتحكمن ويحكمن، ويكثرن من الصمت والنسيان.

واخيرًا.

فإنه رغم ما في هذه الرواية من جفاف عاطفي كبير ونضوب انفعالي عند معظم شخصياتها وإن لم يكن كلها فإنها لا تبخل علينا، ولا يبخل مبدعها منتصر القفاش علينا أيضًا بمشهد جميل مؤثر يتم فيه تصوير فتيات مدرسة التمريض هذه خلال بعض أوقات النهار وهن يجمعن التوت من فوق أغصانه، وهن يتدافعن ويتحركن ويتواصلن من خلال التوت في أيديهن، والتوت ينتقل مع نبضات قليلة من الفرح وموجات كبيرة من الأحلام، أحلام تصرح، لكوابيس كثيرة حاضرة، بالغياب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصطفى بداوى



رحيـق الســواحل

مهداة إلى الصديق الشاعر عبد الكريم الطبال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لليلّى
امدُدْ يديا!
لليلى..
أعدُّ نهارًا طريًا!
لليلى..
أعدُّ سريرًا من الغيم
اضحى نبيا!
... اعُود إلى نِكرها

كي تُعدَّ لنا دمعها،

ما تبقّى من الدمع

جسرًا شذيًا!

سياخذكم صمتُها للذهاب إلى صمْتها

في جِراحات نايٍ

صداه الجنون!

سياخذكم صوتها

لصهيل البلابل،

وهي تحط على كتف الريح

مثقلة بالظنون!

وليلى تحن إلى وجهها

في حنايا الحنين..

وتُشرع نافذةً

كسرْتها يدُ العمر (.....)

ليلى رحيق السّواحِلِ

في مرجِها الدجرى

نشيدُ سماواتِنا

معبدُ السحر فينا

وليلى شجيراتُنا في الهواء،

نُواحُ كمنجاتنا عند منتصَفِ اللّيل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تفاحُنا المشتهى كالعذاب

ومِنْ ارَقِ الليلِ: ليْلى

ومِنْ شغبِ الموجِ: ليلى

ومن زرقة الفجر:

ليلى تجيءُ على مهرةٍ

ضَيْعتها اللغات!

وجدة ـ المغرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل شيء على ما يرام

قبل ساعتين من رفع الستار عن بداية عرض مسرحية «الجريمة الكبرى»، وصل الجميع. وقف الممثلون في الطرقات الضيقة بين جنبات الكواليس، يقبضون على مزق أوراق النص، يراجعون أدوارهم. انشغل مهندس الإضاءة في اختبار الكشافات، وقد نثرها بحيث لا تسقط إضاءة مباشرة على شخوص المسرحية. انهمك المخرج في اللاشيء، كان يرتطم في الأشياء والناس، دون وجهة محددة.

ربما كان أهم ما يشغل الجميع، هو مهمة مهندس الديكور.. أن ينجح في إغراق السفينة. فكان عليه أن يطمئن على إجراءاته بحيث يتم الغرق في أقل الخطوات وعلى مهل وبأمان كامل.. وهي تعليمات المخرج وتحذيراته أيضاً.

اكتفت «أم السعد» عاملة البوفيه بالدوران حول الممثلين، حاملة صينية نحاسية متهالكة تعلوها أكواب الشاي الساخن، وقد خصها صاحب البوفيه بالممثلين بعدما قرر أنها شاخت ولم تعد تصلح لملاقاة جمهور المشاهدين، ثم عيّن بدلا منها بعض الصغيرات الجميلات.

ولأنها تعلم دهاليز المكان منذ سنين بعيدة في هذا المسرح العتيق، فقد هبطت، وانحنت، حتى نجحت في الوصول إلى مهندس الديكور الغائر تحت مستوى أرضية خشبة المسرح، منهمكا في ضبط خطوات مهمته، ولم يجبر خاطرها بشرب كوب، برر ذلك بعدم رغبته في إلقاء أي شيء في جوفه. ربما تخذله السفينة فلا تغرق ويضيع مضمون المسرحية كلها وجهد الجميع. لم يمهلها للحوار والإلحاح، تركها وابتعد عنها.

أخيرًا انتبهت «أم السعد» للعم «كامل» المُلقن الذى يفضل البقاء مع مهندس الديكور تحت خشبة المسرح كما اعتاد دائمًا، حتى بعدما الغى المخرج الشاب دوره والزم الممثلين بحفظ الأدوار جيدًا وعدم الحاجة إلى مُلقن، كما يحدث فى كل المسارح الحديثة.

مال إلى أذن «أم السعد» قائلا:

«من ثلاثين سنة وأنا مُلقن، النهارده عيل من دور ولادنا يلغى دورى.. تصورى» ومصمصت شفتيها، مع إيماءة عصبية صامتة، ثم همست وكأنها تحادث نفسها: «ولا بعت كوباية شاى واحدة، اخرج المُلقن علبة سجائره، فانتفضت وقبضت عليها: «ممنوع». نزع العلبة ويده بقوة: «ما أنا عارف». أشعل سيجارته متمهلا وسحب عدة أنفاس متلاحقة عميقة وبنهم لافت، وهو يعلم أنها من المحظورات التى حذره منها الطبيب وإلا..

بدأ العرض المسرحى بتلك الدقات التقليدية، مع موسيقى عالمية لوشوشات البحر الهائلة وأصوات طيور البحر، بينما يدخل ويخرج الممثلون لعرض المشهد الأول حيث وجدوا قتيلا فى قمرته. لم يطل الحوار، قرر الربان ومساعدوه إخفاء الخبر حتى نهاية الرحلة.

انتبه المُلقن وعاملة البوفيه، كما لو كانا يسمعان المشهد للمرة الأولى. كلما حاولت النهوض انقض على ساعديها الضامرتين بكفه المفلطحة الغليظة.. فتبسم بسعادة لا تعرف سرها، وتعبر عن رفضها بدلال غريب عليها عادة، قائلة: «سيبنى يا راجل أشوف اكل عيشى» .. فهى تخاف صاحب البوفيه الذى يزجرها دائما على بطء حركتها وقلة مبيعاتها، وقد بدأ يخصم منها قيمة الزجاجات التى تتحطم عفوًا.. حتى بات كل همها لملمة الفارغ قبل حرصها على بيع الممتلئ..

شكت للرجل همها الجديد، وهو ما أثاره، فقال: «والله أضربه». فقدمت إليه كوبًا من الشاى، لم يعترض، بدأ يحتسى الشاى فى روية، لكنه اشترط عليها أن تشاركه بشرب كوب اخر.. لم تعترض أيضا.

فضلت أن تتربع على الأرض، وإن بقى مقرفصًا غير حريص على ضم ركبتيه المنفرجتين. أصبحا وجها لوجه، وكل منهما ينصت متابعًا مشاهد المسرحية فوق رأسيهما.

بسرعة أدخلها الرجل إلى دائرته، عبر لها عن ضجره واعتراضه على ذاك المخرج الذى مزق النص إلى قصاصات ووزعها على الممثلين: «كل ممثل يحفظ دوره، لا هو عارف زميله ح ينتهى إمتى ولا إمتى هو نفسه ح يبدأ».

بدأ يسرد ذكرياته أيام كان الممثل يحفظ كل المسرحية عن ظهر قلب. لم يصمت إلا عندما لمحها تهتم بوضع كوبها الفارغ على الصينية، اندفع بحيوية شاب فى العشرين، أمسك الكوب الفارغ فلامس أصابع كفها اليمنى التى لم تعد ناعمة، وإن بدت له كذلك تحت أطراف أنامله الخشنة. للوهلة الأولى لم ينتبه، لكنها قالت: «يا راجل عيب عليك»، ففهم !.

بدت عليه حيوية قديمة ولت منذ زمن. رمى ببصره نحوها فاسدلت جفونها فيما كانت الإضاءة تزداد فوق خشبة المسرح وتتسلل نحوهما من خلال شقوق غامضة استطاع أن يتبين منها حُمرة بشرتها التى كانت شاحبة، وكأنها عذراء فى العشرين.

عاود الرجل سبابه، صب جام غضبه على المخرج الجاهل الذى عدل من النص الأصلى، «بالذمة ده راجل بيفهم فن يا أم السعد؟». هرب رأسها، ولم تصمت: «والله لو الناس دى بتفهم كنت انت اللى أخرجت المسرحية دى».

«مين يقرأ ومين يسمع»؟

قالها سعيدًا، قبض على كتفيها بأنامله العشرة. يهزهزها، فانجذبت نحوه بشدة، ربما تفوق قوة هزهزته، فانبعجت، الطرحة السوداء وانكشف شعرها المصبوغ عند أعلى الجبهة الضيقة.

لم تعد تتابع حوارات الممثلين، طال انشغالها بإعادة إحكام منديل الرأس المشغول بالترتر، وبشعرها الموصول بالمقاصيص وقد خلعت عن نفسها الطرحة والمنديل لتعاود ارتداءهما.

شغلتها الطرحة طويلا، تفردها بطولها، تدفعها فى الهواء عدة دفعات بلا داع، وبحركة خبيرة تومئ برقبتها لاستقبالها، تسعى لإسقاطها من عل.. تفشل، بعدما ترتطم الطرحة بالرجل، فتنبعج ولا تصل إلى رأسها، وفى كل مرة يقول الرجل مبتسما: «أحسن»، فتضحك، يضحكان معًا.

وفى لحظة ينتظرها العم «كامل» أمرها أن تكف المحاولة حتى يسمعا الكلمات التى كان يجب بعدها إغراق السفينة. بقرف دلدلت ذراعها قائلة: «عرفاها!!» .. إلا أنها صمتت أيضا وكفّت على مضض.

بإصرار نهض الرجل، جذبها من ذراعيها إلى أعلى، أمرها بالانحشار فى تلك الزاوية الضيقة، يطلان من تلك الفتحة، يتابعان اللحظة المنتظرة. لم ترفض ولكنها لم تنهض سريعًا. جذبها نحوه بشدة، ووصلا فى خطوة واحدة، وهما لا يدريان أنهما أو أيا منهما ضرب بقدمه عفوًا صينية الشاى فتحطمت بعض أكوابها. لم تحاول «أم السعد» إلقاء نظرة واحدة للوراء نحو صوت التهشم العالى.

نظرة واحدة من الطاقة، كشفت لهما كل خشبة المسرح فوقهما...

نجحا معا فى حشر رأسيهما، رأسها العارى من المنديل والطرحة السوداء ورأسه الذى يبدو وكأنه استطال وتمدد بحيث سمح لرأسها بأن تلتصق برأسه.. وإن تلامست بعض من مواضع بارزة من جسديهما، لم يتململ أحدهما حتى انتهى الممثل من جملته الأخيرة المنتظرة:

«إن الجريمة الكبرى، لا يمكن أن ترتكب، إلا بواسطة مجموعة من الناس. ولأنهم جماعة فلا يشعرون بالمسئولية، وتقع الجريمة بسهولة».

بعدها انسل كل منهما ببطء وبسكينة، حتى عاودا الوقوف في موقعهما الأول، ومن جديد عاودت محاولة وضع الطرحة السوداء فوق رأسها لتلحق بالممثلين فور إسدال الستار.

لم يمهلها، عاود اعتراض طريق الطرحة فلا ترسو فوق رأسها، ويضحكان ثانية. علت الضحكات وزادت كلما كررت «أم السعد» المحاولة.. فيما كان المخرج الشاب يصرخ من خلف الكواليس:

«أنا سامع صوت ضحك، منين الصوت ده.. أنا ح أجنن؟!»

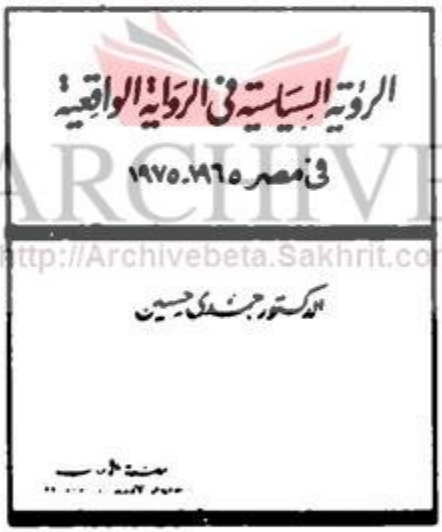
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الله خيرت

الرؤية السياسية فى الرواية الواقعية

هذا بحث جيد، بذل فيه صاحبه جهدًا كبيرًا، وأنفق فى إعداده سنوات حتى خرج بهذه الصورة الشاملة. ومن حق كتاب الرواية - فى الفترة التى جعلها المؤلف موضوع دراسته - أن يحسوا بالرضا: فقد تتبع الكاتب أعمالهم الروائية بدقة وتأنٍ وموضوعية، وصنفها وفق ما طرحته من قضايا، واجتهد فى البحث والاستقصاء، حتى ليمكن القول إن هذا البحث عمل فنى له ملامحه المتميزة.

وكما لاحظنا فى موضوع سابق كتبناه عن الشعر، فقد نهض كثير من الأكاديميين بعبء دراسة وتحليل



غلاف الكتاب

الأعمال الفنية، وأراحونا من الكتابات الركيكة ومن الأحكام الخاطئة التى يطلقها أغلب كتاب الأعمدة الصحفية الذين - لأنهم لا يجدون وقتًا للقراءة الجادة ويكتبون بحكم وظائفهم - يمطروننا بوابل من الكلمات التافهة التى يغلفها الملق عادة، فيضيعون بذلك قيمة العمل الفنى ويقيمون حواجز كثيفة بيننا وبينه، وقد تفشت هذه الظاهرة واستمرت فترة طويلة، ولكنها تتراجع الآن أمام أصحاب الدراسات الجادة الذين يقدرون أمانة الكلمة.

وحين يقول الدكتور حمدى حسين صاحب هذا البحث إنه أنفق فى إعداده ست سنوات، فنحن - بعد القراءة المتأنية - نصدقه، بل ربما نعجب من أن هذا العمل الجاد أنجز

في تلك الفترة القصيرة. فالكاتب لم يكتف بالدراسة والتصنيف والتحليل والمقارنة واستخلاص النتائج لعشرات من الروايات، وإنما يصرح بأنه كان يقف حائرًا أمام رواية يراها جديرة بالدراسة ولكنه لا يعرف عن كاتبها شيئًا، وبدلا من أن يسقطها من حسابه كان يذهب إلى الناشر ليستقي معلومات مفصلة عن كاتب هذه الرواية الجيدة.

اختار المؤلف الفترة من ١٩٦٥ إلى ١٩٧٥ إطارًا زمنيًا لدراسة الرؤية السياسية في الروايات الواقعية التي صدرت في تلك الفترة. وقد يظن القارىء أنه بهذا التحديد قد قلص عدد الروايات التي رجع إليها، وهي في الحقيقة ثلاث وثلاثون رواية، ولكنه لكي يختارها قرأ أكثر من مائتي رواية، واستبعد منها أولا روايات الإثارة الرخيصة، والروايات ذات المستوى الفني الهابط من وجهة نظره طبعًا ثم استبعد الروايات غير السياسية وغير الواقعية لأنها لا تدخل في مجال بحثه.

وقد كان الكاتب موفقًا حين حدد تلك الفترة الزمنية ليبحث في إبداعات كتابها.. إن هذه السنوات العشر من عمر الوطن لا يمكن أن تُنسى ولا أن تندمل جراحها: ففيها استمرت الحروب وحيكت المؤمرات وتبددت الأحلام و... في الواقع لن يسعفنا هنا إلا الجبرتي بحديثه المسجوع الذي كان يلجأ إليه إذا أُرتج عليه كما ارتج علينا الآن.. إنها سنوات «الملاحم العظيمة، والحوادث الجسيمة، والوقائع النازلة، والنوازل الهائلة، وتضاعف الشرور، وترادف الأمور، وتوالي المحن، واختلال الزمن، وانعكاس المطبوع، وانقلاب الموضوع، وتتابع الأهوال، واختلاف الأحوال، وفساد التدبير وحصول التدمير، وعموم الخراب، وتواتر الأسباب.. إلخ».

وهكذا تدفق سيل من الروايات والقصص القصيرة والقصائد، وكتبت آلاف الصفحات من مذكرات القادة السابقين والسياسيين والمحللين، وكل واحد من هؤلاء - ومن الفنانين أيضًا - يحاول أن يبرىء نفسه مما حدث، أو يشكو من أن صوت تحذيره لم يسمع، أو يكتفي بتسجيل حالات الذهول التي عاشها الناس.

وقد حدد المؤلف القضايا السياسية الرئيسية في ثلاث هي قضية الصراع مع العدو وقضية الديمقراطية وقضية العدالة الاجتماعية، وحين حلل الروايات التي اختارها اتضح أن هناك ملامح مشتركة كثيرة بين كتابها، لعل أبرزها هذا الإحساس الحاد بالصدمة أو الصدمات المتتابعة والعجز وقلة الحيلة وانقطاع الصلة بين الحلم والواقع، واتضح كذلك - وهذا ما يهمنا هنا - ذلك التفاوت الفني الكبير بين الأعمال الروائية.

إن أغلب هذه الروايات كتبت بعد الهزيمة بقليل، ومن الطبيعي أن يصيبها ما يصيب الأعمال المتعجلة من عيوب فنية: فهناك المباشرة والوعظ الصريح وعدم الدقة في رسم الشخصيات واختلاط الأفكار وغلبة الأسلوب الركيك واحتذاء النماذج الروائية السابقة كما أشار المؤلف، حين كشف سطو البعض على رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي، وإن كان المؤلف في الحقيقة لم يسرف في تعداد المآخذ على تلك الروايات، بل كان في أغلب الأحيان يتلمس الوسائل للإشادة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالأعمال الفنية، وكان يسرف فى ذلك، ومن هذا الإسراف قوله مثلا فى ص ٩٩:

«... فوجدنا كاتبًا من جيل الستينيات هو حسن محسب يسارع بتقديم روايته «العطش» قبل أن ينشر كاتبنا روايته «الحب تحت المطر»، وكلا العملين يقدم رؤية كاتبه لآثار الهزيمة..».

وقد تكررت هذه الملاحظة كثيرًا بالنسبة لكتاب آخرين، مما يوحى بأنه «لا فضل للاحق على السابق» كما كان يقول العرب، وهذا بالطبع غير صحيح، فليس كل من أسرع بالكتابة قدم عملاً فنيًا جيدًا، بل العكس هو الصحيح، ولعل المؤلف لمس هذا أيضًا وهو يفسر موقف نجيب محفوظ حين قال فى ص ١٠٤:

«ونلحظ أن توقف نجيب محفوظ عن الكتابة كان مرتبطًا بتحولات سياسية حادة، وهو يقدم دليلا على صدقه، وأنه لا يستطيع أن يكتب عملا روائيًا كيفما اتفق، وأنه لابد أن يعبر بما يكتب عن رؤية واضحة، ولذا نلحظ أنه لم يكتب بعد النكسة مباشرة أعمالاً روائية؛ لأن هول الهزيمة أفقده القدرة على تكوين رؤية صحيحة يطمئن إليها..».

هذه هى القضية، فالرؤية الواضحة تحتاج إلى وقت للتأمل، «والحب تحت المطر» التى استشهد المؤلف ببعض فقرات منها تثبت ذلك، حتى جمل الحوار القصيرة نحس أن وراءها تفكيرًا عميقًا وتأملا طويلاً، وهذا بالطبع يختلف عن صراخ الأبطال المزيفين فى كثير من الروايات الأخرى.. فأنت تسمع منهم كثيرًا مثل هذا الكلام: «لابد من الثار.. ماذا حدث؟ الموت للأعداء»..، وهو كلام أشبه بكلام العوام ولا قيمة فنية له.

ويترتب على العجلة اختلاق شخصيات زائفة لا وجود لها فى الواقع، وتبنى هذه الشخصيات لأفكار غير حقيقية كذلك، وتأمل كيف تنتهى كثير من الروايات بتفاؤل لا مبرر له، سببه عند البعض أن الأشرار يمكن أن يتحولوا إلى أناس طيبين لمجرد أنهم سمعوا كلمة نصح عابرة، وعند البعض الآخر بسبب أن الحرب عادت بالناس إلى حظيرة التكافل والأمانة والحب.

ومن الأمور التى تثير الدهشة فى بعض هذه الروايات التى كتبت بعد الهزيمة أن أصحابها يتفننون فى اختلاق أحداث وهمية ويجعلون أبطال هذه الأحداث من الباشوات وأبنائهم وبناتهم والعاملين عندهم، وهنا تجد الباشا المستبد الشرير ولكن ابنته الرقيقة المسالمة تحب أحد أبناء الفلاحين وتصارع أباها من أجله وتنتصر فى النهاية.

ولعل ذلك يرجع فيما أظن إلى أن الكاتب يلفق هذه الأحداث وعينه على التليفزيون ومسلسلاته، والرواية بهذه الطريقة لا مأخذ عليها فهى تحكى تاريخ الاستبداد القديم وفساد رجال العهد البائد.. وهكذا.

قلت لنفسى وأنا أتتبع هذا الجهد الكبير الذى بذله المؤلف: ليته اختصر عدد الروايات إلى خمس عشرة؛ لأن البعض لا يستحق التعب الذى بذل فى تحليله ودراسته.. وقد يقول الدكتور حمدى حسين إنه كان يرصد الواقع الذى أمامه، ولكنه قال لنا: إنه استبعد بعض الروايات لهبوط مستواها الفنى، ولم يلزمه أحد أن يدرس كل هذا الكم من الروايات.. وهناك طرق كثيرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لاكتشاف هبوط المستوى الفنى أهمها فى رأيى أن تراقب شبح الملل والضجر وأنت تقرأ فإن رأيت هذا الشبح يطل برأسه فاعلم أن العمل كله كلام فى كلام.. أو كلام يفنى بعضه عن بعض. كما يقول العرب. وفرق كبير أن تلهث وراء خواطر أنيس زكى المضطربة فى «ثرثرة فوق النيل» وقد استشهد المؤلف ببعضها مثل هذا الموقف:

«.. اعترف فيما بينه وبين نفسه بإعجابه غير المحدود بالنار، إنها أجمل من الورد والأعشاب والفجر البنفسجى، فكيف أمكن أن تطوى بين جوانحها أكبر قوة مدمرة؟ يجب إذا استعدتك الهمة أن تقص عليهم قصة الإنسان الذى اكتشف النار... وأين ذهبت الفكرة الطريفة التى اعتزمت طرحها للمناقشة عندما جملت إلى الشرفة المجمرة؟».

فرق كبير بين موقف كهذا كل كلمه فيه موضوعة فى مكانها حتى لو كان صاحبها «مسطولاً».. وبين الهتافات والنصائح التى تسود صفحات كثيرة من روايات أخرى.

ولكن الجهد الذى بذله مؤلف هذا الكتاب لا يمكن أن ينكر، ويكفى أنه بهذه المقارنات بين الروايات المختلفة كشف لنا. وإن لم يقل ذلك صراحة. هذا التفاوت الكبير فى الأعمال الفنية التى درسها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأميرة تنتظر
وقضية الربرتوار المسرحى

تقدم الأمم المتحضرة تراثها الأدبى فى تواصل غير منقطع، وتسعى فى تواصلها هذا، أن تنقب عن الماضى المتصل، بالحاضر الذى لا يتجزأ عن إرهاص الغد.

ويمثل المسرح واحدا من أهم هذه الكيانات التى يقوم وجودها على تواجد وعى الإنسان وفكره فى حالة حوار دائم، وتساؤلات غير منقطعة إجاباتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صورة الغلاف

لذلك فإن مسرحنا المصرى فى أزمته الحاضرة يبحث عن إجابة لتساؤل هام مايزال يقلق المسرحيين والمفكرين والقائمين عليه؛ وهو لماذا لم يستطع المسرح المصرى على مدى ربع القرن الأخير، أن يقدم حالة مسرحية مستقرة؛ تتسم بالابتكار والجدة والإبداع؟ صحيح أن ثمة محاولات مسرحية جادة تقترب كثيرا أو قليلا من هذه الحالة المسرحية

التى نسعى إليها، إلا أنها تبقى - فى نهاية الأمر - محاولات مبتسرة لا تستند على منظور ثابت يحيل المسرح إلى مؤسسة ثقافية فاعلة.

وفى سعى دءوب لإعادة الحياة و «عودة الروح» لمسرحنا المصرى، تحاول مؤسسة «البيت الفنى للمسرح» أن تستلهم من التراث المسرحى «للريرتوار المسرحى المصرى» تجارب مسرحية رائدة فيقدم المسرح القومى مسرحية «الست هدى» للشاعر خالد الذكر **أحمد شوقى**، عبر رؤية إخراجية **لسمير العصفورى**، كما قدمت فرقة مسرح الطليعة عملا من ريرتوار المسرح الشعرى الحديث «الأميرة تنتظر» لشاعرنا الكبير **صلاح عبد الصبور** وإخراج **ناصرعبد المنعم**.

يطرح هذا العمل المسرحى الأخير عددا من الأطروحات سوف نتوقف عندها بعد تحليله وتقييمه.

النص المسرحى

تحاول مسرحية «الأميرة تنتظر» للشاعر **صلاح عبدالصبور** والتى كتبها فى السبعينيات أن تصوغ حكاية الأميرة التى ترث عرشا دمويا، بعد مقتل أبيها على يدى

الأميرة تنتظر

معشوقها، وأمام ناظريها، فالسمندل لم يقتله، لكنه عجل بموته «حسب قوله: كان هباء منثورا فوق ملاءته المهترئة

ماكدت الامسه حتى طار على أجنحة الموت أما الأميرة فتقبع داخل كوخها الذى تزوره بشكل لا ينقطع، فى حالة انتظار دائم لشخص، للسمندل، لقدر، لموت. وكأنها حالة مخاض تعقبها ولادة، يتلوها موت، لتبدأ دورة الحياة من جديد!!، وفى أعقاب هذه الحالة «الانتظارية» الدائمة نكتشف العلاقة الثلاثية التى تربط ما بين الأميرة والمعشوق «السمندل»، والمنتقم الثائر والمتمرد «القرندل»، ويضعنا الشاعر الدرامى فى مواجهة صريحة أمام مدلولاته، المتخدة سمات رمزية، متنوعة، لنشكل نحن بأنفسنا كمتلقين موقفنا إزاء ما ترمز إليه تجاه هذه الشخوص، ورؤيتنا لهذه الأحداث الدرامية وتفسيرنا لها. وبذا نشكل نحن ما نريد أن نراه ونشاهده؛ وتفسيرنا لتباين تكويننا الفكرى والنفسى، وبذا على ما تمليه علينا تجربتنا الإنسانية، وتشكيلنا لهذه الشخوص التى نشاهدها ومسيرة أحداثها المتتالية وعلاقاتها الديالكتيكية المتشابكة. تقوم الوصيفات الثلاث بدور بديل عن دور الكورس الإغريقى، أقرب إلى التعليق تارة، والمشارك فى الأحداث المسرحية تارة أخرى، وتعلق الوصيفات على الأحداث كمن يتلين تعويذة سحرية تمهد لمقدم الأميرة:

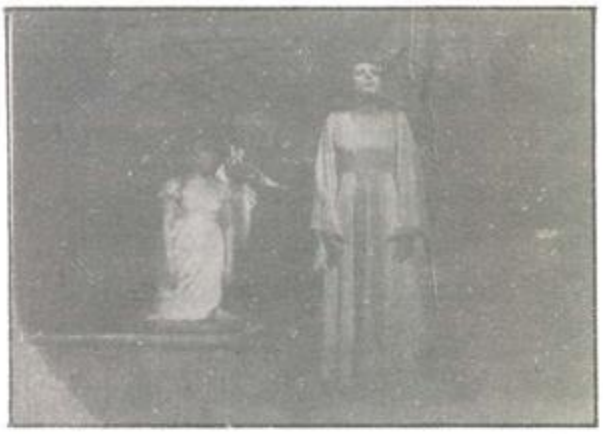
الوصيفة الثالثة: مولاتى
من أعلى السلم يلسع نورك
شمس فى السمت
ويفيض عبيرك
الوصيفة الأولى: مولاتى
من أعلى السلم يتضوأ نحرك
حقل زهور مفروش بالنور
ويزغرد شعرك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خير تنسكب على صفحة بلور

الوصيفة الثانية:....

وتميز النص الدرامى عند **صلاح عبدالصبور** بمقوماته المسرحية التى تمثل للمخرج مؤشرات ودلالات تقوده وترسم له معالم الطريق، لعل من أهمها فى هذه المسرحية هو وعى الشاعر المؤلف بعنصر الصوت، ويصف الكاتب ما يعنيه بالصوت عبر ملاحظته وهامشه: «يسمع الصوت من الخارج، كأن خطى تتردد، تنزعج الأميرة، وتخرج عن دورها الذى كانت تؤديه إلى واقعها، ملقية بسمعها إلى الصدى... إنها تعود من ماضيها حين كانت فى مقر أبيها، إلى واقعها فى هذا الكوخ الفقير».وتتأكد أهمية عنصر الصوت الذى يستحيل شخصية من الشخوص المحركة للأحداث المسرحية، فالصوت يغدو خطوات، ترمز إلى اقتراب الكارثة، وإحداث تغير جوهرى يعيد ترتيب الأحداث وينظم نسقها، فى هامش من هوامش يقول المؤلف:



مشهد من المسرحية

«يقترب صوت الخطى، وكأنها تخرم وتتردد!»

ويحاول **عبدالصبور** أن يستفز الحدث الأصلى عبر تداعيات الحدث الدرامى الآخر:

الأميرة: إنى أسألكن سؤالا...

قد كنتن معى فى تلك الليلة

وعرفتن الحادث.

الوصيفة الثالثة: الحادث؟ وما الحادث؟

الأميرة: الحادث؟

لا تذكرن الحادث!!

الوصيفة الثالثة: ما يحيا كل دقيقة

لا ينسى أو يذكر.

الأميرة:...

قد لوُح لى بالحب.

ونجد داخل سياق العمل الدرامى «الأميرة تنتظر» تشوقا واضحا من المؤلف لكتابة الكوميديا؛ بل نتعرف من خلال سياق الحدث الدرامى رأيه فيها بعد أن يلقى نكاته الواحدة تلو الأخرى على لسان الوصيفات.. يرى شاعرنا **عبدالصبور** فى الضحك

وصيفة ثالثة: إيه.. ما أبدع هذه النكتة

وصيفة أولى: الضحك لذيذ

وصيفة ثالثة: خبز القلب

وصيفة أولى: خمر مجانية

وصيفة ثالثة: آه لو نملك أن نضحك حتى الموت لو متنا فى شهقة ضحك

ويستخدم الكاتب بمهارة وحذق فنيين تقنية (المسرح داخل المسرح) فيسعى بأن يؤكد على أن التمثيل يتم لدى المتفرج على مستويين: أولهما: محاولة تقمص الشخص الممثل دوره، ثانيهما: الاستعانة بهذه التقنية ليقيم نوعا من المواجهات والتحاور ما بين الحياة والموت، ما بين الحقيقة والزيف من جانب، كما أنه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحقق وظيفة جوهرية للعمل المسرحي، ألا وهى اللعبة المسرحية وليس استنساخ فى الواقع.

ويقترب حوار صلاح عبدالصبور من طبيعة تلغرافية تتحرك دوما فى حواراته مما يدفع بالحدث الدرامى للعمل المسرحى برمته إلى الأمام

الوصيفة الثالثة: هل لك فى لقمةخبز؟

القرندل: خبزى لم ينضج بعد

الوصيفة الثالثه: ومتى ينضج خبزك

القرندل: حين أغنى

الوصيفه الثالثه: ومتى تغنى

القرندل: إن فرغت أغنيتى

وفى مشهد ارتداء الأقنعة نكتشف أن صلاح عبد الصبور يؤكد من خلال هذا الاستخدام على حالة من التلبس أو التقمص المسرحى تلك الحالة التى تعد أساسا متينا لقوة مسرح «البانتوميم» أو «التمثيل الصامت» مستفيدا فى ثقافته المسرحية الواسعة من ثقافة مسرح الشرق الأقصى (الصين - اليابان - أندونيسيا) ليخصب أرض مسرحه العربى، وينبت منه قواما فارعا قويا بتقاليد حرفته وأدواته.

ولا يفوت عبدالصبور فى مسرحيته «الأميرة تنتظر» أن يستقى أنقى منابعه ومصادره من شكسبير، فتتماثل فى مسرحيته مشهد جريمة السمندل وقتله للملك/ الأب بمساعدة ابنته الأميرة، بمشهد قتل العم لأخيه الملك بمساعدة زوجته جيروترود فى مسرحية هاملت ذائعة الصيت.

وتتداخل الصور الشعرية فى درامية أحداث المسرحية ونسيجها وتلتئم معها، فنشعر بدهشة التلقى عندما يمتزج الأسلوبان (الشعرى والمسرحى) فلا نعرف أى شعر فيهما وأيهما مسرح؟! وأيهما أجمل؟! والإيقاع يلف هذا بسمته التلغرافية المسرحية.

الأميرة: أرجوك.. اصمت

السمندل: أذكرت؟

الأميرة: ذكرت

السمندل: ولهذا جئت

الأميرة: ماذا..؟

السمندل: كى نصنع أياما أجمل مما فات

الأميرة: ولماذ جئت الليلة؟

السمندل: كى نبدأها الليلة

الأميرة: مسكين.

الأميرة: أنكرنى الحراس

الأميرة: والقادة والجند

السمندل: هجرونى

الأميرة: ماذا لو عدت معك

السمندل: قد يصفو الأمر

الأميرة: لك..؟

السمندل: لنا..

الأميرة: كيف..؟

ومع أن المسرحية تنتهى بنهايتها الأخلاقية على شكل رسالة مباشرة عندما تعلن الأميرة أن أغنيتها قد انتهت:: «تمت أغنيتى.. أستودعكن الله.. لا يجمل بى أن أنسى.. هذا تذييل لا تكمل أغنيتى دونه.. يا امرأة وأميرة.. كونى سيدة وأميرة» إلا أن اللحظة الشعرية المتوهجة والكثافة الدرامية الزاخرة بها هذه السطور، تجعل هذه الرسالة المباشرة مقبولة.. يتسع لها صدر المتلقى لنجاح الكاتب الشاعر فى تحليل أدق الخلجات الإنسانية فى تلاحم يتسم بشفافيته ما بين الإنسان والطبيعة.

الإخراج المسرحى:

نجح ناصر عبدالمنعم وفريقه المسرحى فى الوفاء بترجمة النص المسرحى «الأميرة تنتظر» على مستوى التنفيذ ويعيب هذا الوفاء حرفيته، والتزامه بهوامش الإخراج التى تشكل سينوغرافية المكان والزمان. لذلك يبقى أسلوب الإخراج ومنهجه فى هذا العمل المسرحى متسقا مع النص، منفذا أكثر منه مفسرا، ملتزما بحدوده أكثر من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كونه قادرا على تأويله، وحاول المخرج بنجاح أن يخلق طابعا أسطوريا يلف بأسراره الأحداث ويطوقها؛ فيشيد مهندس الديكور كوخا رمزيا تحلق أسواره فى خلفية خشبة المسرح، وتقوم بوابته فى وسطها وأبوابه الصغيرة، المحيط بالداخل الذى يتشكل من خلال مستويات جانبية وأماميه وسلالم ومائدة/ سرير، قطع الأكسسوار المتناثرة فتدخل المتفرج فى قلب أحداث المسرحية، وتضعه فى عالم واقعى/ ميتافيزيقى/ داخلى يفصله عن ذلك الخارجى المجهول الذى يلف بدوره الموقع، بخط أفقه الأزرق، وألوانه الخافتة، لقد نجح الديكور فى منحنا هذا المناخ الأسطورى وساعدت الإضاءة فى التأكيد على هذه الوظيفة.

الممثلون :

قدم هذه التجربة - بمسرح الطليعة - ستة ممثلين شباب، يؤدون مسرحا يعتمد على الكلمة بكل تفريعاتها وإيقاعاتها ووزنها الشعرى وصيغها الدرامية المتنوعة، ويمثل هذا النوع من التعاون من هؤلاء الشباب وجهين للعملة الفنية: أولهما إيجابى وهو منح العمل المسرحى نبضا حيا، وروحا شبابية تنفخ بدورها فى النص الشعرى بكل صوره وتفاعيله وكلماته فتحيله إلى نبضات شبابية خلاقة فيستحيل نص **عبدالصبور** عملا عصريا حديثا وليس مجرد نص ربرتوارى متحفى وثانيهما سلبى، ففى ظنى أنه مع الخفة والرشاقة التى تميز بهما العرض المسرحى فى أداء النص (حركة وإلقاء) إلا أننا افتقدنا من الجانب الآخر، حنكة المحترفين فى صياغة كلمات الشاعر وأدائها؛ فضلا عن أن العرض اتخذ فى طابعه العام سمة مدرسية الأداء التمثيلى والتناول التفسيرى، فأفقده سطوته وقيمته الدرامية المكثفة المستمدة من طابعه السرى/ الطقسى.

ويمكن لنا أن نقسم تقييمنا لأداء هؤلاء الفنانين والفنانات الشباب على مستويات. المستوى الأول: هو أداء الوصيفات الثلاث (**جيهان الفرماوى - امانى يوسف - جيهان يوسف**) الذى تميز بالحيوية والفهم والإيقاع الفنى المتلاحق.

المستوى الثانى: **خالد العيسوى** (القرندل) الذى اتسم أداؤه بحسه الهادئ فى تفسيره الأدائى (حركة وأداء) لشخصيته الغامضة، مما أثار فى المتلقى الشعور بالتوتر وتوقع الكارثة الدرامية، **وأمجد عابد** (السمندل) الفنان الشاب الموهوب فى دوره الجديد بهذه السرحية بعد نجاحه فى عدة أدوار سابقة، ويحاول أمجد أن يتكيف مع مادة صعبة ترمز أكثر مما تفصح، فتمنح الفنان الشاب قدرا من التخوف فى إبداع شىء مؤثر له وزنه! وقيمته الدرامية. إن **أمجد عابد** هو مكسب كبير لمسرحنا يحتاج إلى يد مخرج ماهرة متمكنة لتخرج من أعماقه كل ما يملك من موهبة وقدرة على اكتشافه.

المستوى الثالث والأخير: فإننا نشاهد الفنانة الشابة **معتزة صلاح عبدالصبور** فى دور جديد لها، بعد أدوار مسرحية لها متنوعة لعل من أهمها:

أوفيليا فى مسرحية «شباك أوفيليا» وكانت مسرحية ناجحة قدمها مركز الهناجر منذ عامين من إخراج المخرج العربى **جواد الأسدى** عن مسرحية «هاملت» **شكسبير**، ودور (الخرساء) فى مسرحية أخرى «منمنمات تاريخية» للكاتب السورى **سعدالله ونوس** ومن إخراج **عصام السيد** والتى قدمها المسرح القومى منذ عامين، وأخيرا تقدم **معتزة** تفسيرها الخاص لدور الأميرة فى «الأميرة تنتظر» وفى ظنى أن الفنانة الشابة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«معتزة» حاولت بلا شك أن تختبر نفسها فى مادة أكثر صعوبة، وأعظم قدرا عندما قررت أن تؤدى هذا الدور الصعب، لقد وضعها المخرج ناصر عبدالمنعم فى دور شديد التركيب كانت تحتاج فيه قدرا من الزمن والتعرف على فنون الإلقاء والأداء قبل أن تقوم بهذه المهمة الجسورة

فإذا نظرنا إلى هذا العرض الشبابى بمسرح الطليعة فسنجد أن أقرب ما يكون إلى العرض الجامعى الناجح أكثر من كونه عرضا محترفا بكل مقتضيات الحرفة المسرحية وأسرارها، ومن هذا المنطلق يمكن لنا أن نتقبل هذه التجربة على عواهنها، دون محاولة منا للغوص فى تحليل ما وصل إليه المخرج لسبر أغوار أعماق مادة مسرحية كتبت بحذق شديد العذوبة، وبأسلوب بالغ الرقة، وبدرامية معتمدة على الرمز فى الدلالة، تأخذ من الاستعارات منبعا لها؛ وتمثل شخوصها رموزا، وليس فقط مجرد تكوينات واقعية بشرية من لحم ودم.

إن «الأميرة تنتظر» مادة درامية تتعدد تأويلاتها، وتتباين تفاسيرها لثراء رموزها ومدلولاتها، وتؤكد على أن شاعرنا صلاح عبدالصبور فى تناوله للنص دراميا، كان يهب النص رؤيته الأولى التى هى أقرب إلى انطباع الحب الأول، فتمنح المخرج الفرصة الملائمة لإنضاج هذا الحب.

لذلك يغدو نص «الأميرة تنتظر» منطلقا، علامة تثير أكثر من أن تضع النهايات الجاهزة، تسعى أكثر من أن تعرف، تدخل فى مجال التجريب، ولا تقف عند حدود المادة الجاهزة، تتعطش من مخرجها الدخول بها فى أزمان وأماكن رحبة غير مطروقة، تثرى وتثير، تفجر فى المخرج طاقات إبداعاته، وتوسع من مدارك عوالمه. ويظل العرض المسرحى «الأميرة تنتظر» بهذا المفهوم الذى قدمته فرقة «مسرح الطليعة» قراءة من القراءات المتعددة، مدخلا، تمهيدا لاقتحام عالم المجهول من جديد بشكل أكثر ثراء فى مسرح صلاح عبدالصبور الباحث عن جوهر الحقيقة الإنسانية ونسبيتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعض الملاحظات حول قضية الربرتوار

- إن تقديم مسرح صلاح عبدالصبور فوق خشبات المسرح المصرى ينبغى أن يكون جزءا أساسيا من تقديم الربرتوار المسرحى، وتأويله عبر حلول وتفسيرات معاصرة، ذلك أن هذا المسرح فى مجموعه (مأساة الحلاج - مسافر الليل - الأميرة تنتظر - ليلى والمجنون - بعد أن يموت الملك.. وغيرها) يعد نبعا صافيا ومصدرا أساسيا من مصادر ثراء مسرحنا المصرى.

لا يفترض أن يقدم مسرح صلاح عبدالصبور فى ذكرى مولده أو وفاته فقط، بل يفترض أن يعامل بقدر أكبر من التقدير والاحترام والسعى لتقديمه بشكل سنوى دائم فوق خشبات مسارحنا: (القومى - الطليعة - الشباب) عبر قراءات مسرحية متنوعة المنهج والأسلوب والتناول حسب طبيعة المسرح الذى يقدم فيه العمل المسرحى وتقاليده، وينبغى أن يتم هذا المنظور ويطبق كذلك عند تقديم مسرح «عبدالرحمن الشرقاوى» الشعرى وغيرهما من الكتاب المسرحيين المصريين الرواد.

بهذا المنطوق يصبح لقضية الربرتوار المسرحى معنى، فتتغير وظيفتها من مجرد إطار متحفى إلى خلق حالة مسرحية تستلهم تراثنا المسرحى، مع الوقوف على الجديد دون رجم للقديم.

هناء عبد الفتاح

أفلام قصيرة ومواهب جديدة في المهرجان القومى

ربما كانت أفلام الدفعة السابقة من خريجى المعهد العالى للسينما قد لفتت الانتباه إجمالاً أكثر من أفلام التخرج للدفعة الأحدث، إلا أن أفلام هذه الأخيرة لم تخل من أعمال سينمائية جيدة ومن مواهب سينمائية حقيقية. كما أن من بينها أفلامًا فازت بجوائز على مستوى المهرجان القومى للسينما المصرية مؤخرًا.

فقد فاز - من مشروعات التخرج ٩٤/ ٩٥ - فيلم **إيهاب لمعى** «كما فى المرآة» بجائزة أحسن فيلم وفاز فيلم **ريم عادل أنور** «دانتيلا» بجائزة شادى عبد السلام للعمل الأول، وإلى جانبهما ومن خريجى الدفعة السابقة **سعد هنداوى** بجائزة لجنة التحكيم. وهكذا فإن خريجى الدفعتين الأخيرتين حصدوا كل جوائز الأفلام الروائية القصيرة فى المهرجان القومى!.

أما فيلم «كما فى المرآة» (٥و١٧ دقيقة) فيواجه بطله الشاب، وهو رسام أيقونات لم يخرج فى حياته قط من أحد الأديرة القبطية، اختيارًا دقيقًا على مستوى وجوده ذاته بين المادية الكاملة، والروحانية الكاملة، والحياة الإنسانية. ويكون قرار الشاب بالخروج من الدير فى لقطات النهاية إلى شمس الحياة الساطعة بقوة، وأحيانًا بقسوة، إيذانًا بذلك وتأكيدًا على الخيار الصائب: المتسق وطبيعة الإنسان.

وينحاز المخرج **إيهاب لمعى** إلى الحياة وبهجة الحياة بوضوح فى لقطات معبرة وجسورة لصورة على الجدار، يحوى إطارها وجه السيد المسيح حازمًا غاضبًا بملامح وتعبيرات حادة، لكن ما إن يأخذ الفتى صاحب الطبلة فى مخاطبته الرقيقة والإنسانية للوجه بدقات الطبلة وموسيقاها، حتى نرى

لقطة من فيلم «دانتيلا» للمخرجه ريم عادل أنور
الفائزة بجائزة شادى عبد السلام

مشهد من الفيلم الفائز «كما فى المرآة»

قسمات الوجه الحادة وقد لانت، بل وحلت محل الغضب ابتسامة رضا عذبة ونظرة ملؤها الحنان والرحمة. وليس الدين الحق إلا هذه الرحمة والحنو فى نظر مخرج الفيلم ومن وجهة النظر الموضوعية الرشيدة.

وأما فيلم «دانتيلا» (١٠ دقائق) **لريم عادل انور** فيعبر عن فكرته بوضوح وصفاء، ابتداء من عنوانه الذى لا يعبر فحسب عن موضوعه وإنما أيضًا عن أسلوبه السلس وروحه.

الفيلم - بالمونتاج فيه، بالقطع وبالجدل - هو مقابلة دائمة بين الحدث العام والحدث الخاص لبطلته، فثمة لقطات من عهد **فاروق** وأخرى من عهد **عبد الناصر** وثالثة من عهد **السادات**، تعبيرًا عن مرور الزمن والعهود ببطلة الفيلم البسيطة تكوينًا وحلمًا، والجالسة طول الوقت إلى ماكينة الخياطة، والتى يمثل دورانها الزمن كذلك. أما حلمها البسيط فهو أن تصنع بنفسها فستان فرحتها، التى يطول بها الوقت ويتقدم العمر بدون بلوغها، والتى لا تأتى - إن أتت - إلا بعد فوات الأوان. هل هو أيضًا إنسان هذا الوطن الباحث دومًا وفى دأب وأمل عن لحظة إنجاز منشود لم تأت بعد؟ هذه هى القراءة السياسية لعمل لم يغفل السياسة حتى بصورة صريحة وبلقطات وثائقية وهى لقطات اختيرت بذكاء، بعضها غير شائع وربما يراه المشاهد لأول مرة. وبعد لقطات العهد الملكى قدمت المخرجة لقطات عهد **عبد الناصر** وهو يخطب، ثم وهو يوزع الأرض على الفلاحين، ومن خلال لقطات أخرى متسارعة، تتجسد روح العصر الذى اجتمع فيه أساطين الغناء: **أم كلثوم وفريد وعبد الحليم**، وتضيف فى لقطة تالية الباليه أيضًا لتكتمل الصورة، إنها أكاديمية الفنون التى أنشأتها ثقافة الثورة وضمت معهدها، وكذا معهد السينما الذى تتخرج منه المخرجة نفسها اليوم. إنه عصر المجد والأحلام الكبيرة.

لكنها حينما تعبر عن عهد **السادات** تختار لقطة لزيارة **نيكسون** الشهيرة لمصر. وربما هى أفضل تعبير موجز عنه. إنه عصر بيع مصر للحلم الأمريكى الكاذب!. ولا ينسى الفيلم الجوانب الأخرى للانهيار الذى بدأ فيقطع من لقطة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ريم عادل انور

الزيارة إلى لوحة حزينة للجنازة التى تودع فيها الجماهير **أم كلثوم**، فقد بدأت صروح الفن أيضًا تتهاوى أو تنتهى.

فقط لابد أن نتصور أن البطلة فى «دانتيلا» - والتى لعبت دورها ثلاث ممثلات لمراحل عمرية مختلفة - لم تكن تعكف على تفصيل فستان واحد طول عمرها على نحو متصل، فمثل ذلك من غير الممكن واقعيًا.. إلا إذا تصورنا أنها كانت تصنع ذلك على فترات أو مراحل ومن خلال شاب وفتاة عاملين فقيرين تعاهدا على الارتباط، وتواعدا على مقابلة فى يوم إجازة، لتناول الغداء ودخول دار عرض سينمائى، يتحدث فيلم «يوم الأحد العادى» (١٨ دقيقة) بحب عن مشاعر البسطاء التى تريد أن «تكون نفسها»، وتحصل على حقها الطبيعى فى الحياة، ولكن الواقع القاسى، بمفرداته المختلفة وعناصره البالية أو الشائهة، يصر على أن يحاصرهم!.

«سعد هنداوى» مخرج هذا الفيلم، كما يتضح أيضًا من فيلمه السابق - مشروع التخرج - «زيارة فى الخريف»، يمتلك قدرة على التناول الرصين لموضوعاته، وحسًا سينمائيًا شعريًا، ونظرة إنسانية مرهفة للحياة والناس. سواء الشيوخ الذين ينتظرون زيارة أولادهم فى

سعد هنداوى

خريفهم فى الفيلم الأول، أو الشباب البسطاء، فى عنفوان شبابهم وربيعهم، المحاصرون بالحرمان من كل جانب فى الفيلم الجديد.

إن مواهب جديدة تولد كل يوم فى مصر، فى السينما، بل فى كل المجالات، فقط كيف يتوفر لها المناخ الصحيح المساعد وتفتح لها الأبواب!.

محمد بدر الدين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

هنرى ميلر..
مناجيات كاتب فى مواجهة الموت

مازال هنرى ميلر حاضراً فى اذهان القراء بعد مرور عدة سنوات على وفاته، لأنه مازال قادرا على إثارة القارئ واستثارة ذوى العقلية المحافظة فقد صدر هذا الشهر كتابه الأخير (عزيزتى، عزيزتى برندا Dear, Dear Brenda) والذى يضم الرسائل الغرامية التى كتبها هنرى ميلر إلى برندا فريدوس طوال السنوات الأربع الأخيرة من حياته. أو بالأحرى يضم مجموعة مختارة من هذه الرسائل التى وصل عددها إلى ألف وخمسمائة رسالة، إذ كان يكتب لها يوميا، رسالة ورسالتين فى اليوم الواحد أحيانا. وقد اختار هذه الرسائل وحققها جيرالدسيث سيمندل Gerald Sath Simdell وقدم لها الكاتب الإنجليزى الكبير لورانس داريل Lawrence Durrell.

وهنرى ميلر (١٨٩١ - ١٩٨٠) واحد من أبرز كتاب امريكا فى القرن العشرين ومن اكثرهم إثارة للجدل والخلاف. ولاغرو فقد تعرضت كتبه للمصادرة فى بلده طوال اكثر من ربع قرن، وقدم للمحاكمة من جراء اتهامه بالبذاءة وكتابة الأدب المكشوف. ولايزال البعض يعتبرونه وصمة فى جبين الأدب الأمريكى ويطالبون بمصادرة كتبه، بل لقد منعت عدة مكتبات عامة فى مجموعة كبيرة من المدن والولايات الأمريكية الاحتفاظ بكتبه أو عرضها على الجمهور ولايزال هذا المنع ساريا حتى الآن برغم مطالبة عدد من الجماعات المناهضة لمبدأ فرض الرقابة لأى سبب من الأسباب - سواء أكانت دينية أو سياسية أو أخلاقية - على الكتب والمصنفات الفنية.

ولم يبدأ هنرى ميلر الكتابة بشكل جاد إلا بعد أن تجاوز مرحلة الشباب ودخل فى طور الكهولة، وتشبع بروح التجريب والتجديد والمغامرة التى كانت تعبق بها أجواء باريس فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن. وتأثر برؤى الحركة السيريالية الفرنسية، وبأعمال الروائى الفرنسى لوى فرديناند سيلين Jauis Fazdinand Céline (١٨٩٤ - ١٩٦١) الذى ألهمت روايته الدهشة (رحلة إلى نهاية الليل) عام ١٩٣٢ هنرى ميلر ودفعته إلى محاكاة أسلوبها التجريبى وقفزاتها التلقائية، وصورها الخيالية المدهشة، ولغتها الحافلة بالتعبيرات العامية والألفاظ المجافية للذوق التقليدى، والمشحونة برغبة واضحة وعمدية لخدش الحياء العام وتحدى الذوق السائد. وقد تأثر ميلر كذلك برؤية سيلين المتسمة بالقتامة والحدة والمرارة والمتشحة برداء شفيف من الفكاهة المؤسية والسخرية الحادة التى يعبر بها عن تلك الصورة المتشائمة التى يتبدى عبرها العالم وكأنه سلسلة من الكوابيس والمغامرات الغريبة التى تلاحق بطل (رحلة إلى آخر الليل) الطالع من جحيم الحرب العالمية الأولى، وهو ينتقل من أوروبا إلى افريقيا ثم إلى أمريكا، قبل عودته من جديد إلى باريس حيث يلتحق بعد أوبته إليها بالطبقة العاملة هناك.

وبالإضافة إلى نفوذ لوى فرديناند سيلين والحركة السيريالية الفرنسية التى تزعمها اندريه بريتون، تأثر ميلر كذلك بالتيارات البوهيمية المختلفة التى كانت تعج بها الساحة الباريسية فى تلك الفترة. وانغمس ميلر فى عالم البوهيميين الرحيب الذى يطلق العنان للحواس والشهوات، ويكبح جماح الروادع العقلية والأخلاقية، ويزيح الفواصل القائمة بين الواقع والخيال، وبين العقل والانفعال. فقد كانت باريس التى عاش فيها ميلر فى تلك الفترة عامرة بالحركات والتيارات الأدبية الجديدة الطالعة من بوتقة الحرب العالمية الأولى والتى صنّعتها العوامل التى أنجبت أزمة الثلاثينيات الاقتصادية الطاحنة. كانت باريس حافلة بعدد كبير من الكتاب والفنانين البوهيميين وغير البوهيميين، وكانت تفور بكل تيارات التجديد التى انبثقت عنها وتشكلت بها ملامح الحداثة الأوروبية.

ومنذ أن بدأ هنرى ميلر الكتابة بعد أن بلغ الأربعين ارتفعت فى وجهه مقارع التحريم. فما أن نشرت روايته الأولى (مدار السرطان) عام ١٩٣١ - وتقول بعض المصادر أن تاريخ نشرها هو عام ١٩٣٤ - فى باريس حتى صودرت طبعتها الأولى فى كل من بريطانيا والولايات المتحدة على السواء، ولم يسمح بطبعها فى الولايات المتحدة إلا بعد انقضاء ربع قرن على صدور طبعتها الباريسية الأولى. وما أن صدرت روايته الثانية (الربيع الأسود) ١٩٣٦ ثم الثالثة (مدار الجدى) ١٩٣٩ والتى اكتملت بها تلك الثلاثية الروائية الهامة، حتى كان مصيرهما نفس مصير الجزء الأول من الثلاثية: المصادرة. وقد أدت مصادرة هذه الروايات الثلاث ومعاملتها لفترة طويلة على أنها أعمال فاضحة تنتمى إلى الأدب المكشوف. إلى صرف الاهتمام عن أعمال هنرى ميلر، وإلى التركيز على الجانب الشبقى فيها وإغفال قيمتها الأدبية.

وقد اضّر هذا الموقف هنرى ميلر كثيرا، وظل يعانى من الآثار التى ترتبت على ذلك حتى آخر سنوات حياته، فقد ترسبت فى نفسه مشاعر المرارة من تلك المعاملة التى ادت إلى إشاحة الاحترام بوجهه عنه، وإلى عدم ترشيحه لجائزة نوبل الأدبية التى نالها معظم أبناء جيله وأصدقاء سنوات الشباب الأولى فى باريس. لكن هذا كله لم يعرقل مسيرة هنرى ميلر الأدبية ولا أوقف شهوته المستمرة إلى كتابة كل مايدور فى خلده، وتسجيل هذا المزيج الشائق من التجارب الشخصية والخيالات والأحلام والصبوات فى أعمال أدبية ذات طبيعة متميزة تجعلها أقرب ماتكون إلى مايسمى بالروايات الذاتية حيث تمتزج فيها تقاليد الرواية الفنية باستراتيجيات السيرة ذات المذاق الشخصى الذى يتسم بالصدق والحرارة والإقناع.

وهكذا اخذت أعمال هنرى ميلر الأدبية تتتابع باطّراد وتلاحق. فبعد ثلاثيته الروائية الأولى استمر ميلر فى كتابة الرواية وغيرها من الأشكال الأدبية الأخرى التى تمتد على طول المدى الأدبى من الشعر حتى الدراسة النقدية. فظهرت (عالم الشبق) ١٩٤٠ و(يوم الأحد الذى أعقب الحرب) عام ١٩٤٤ و(الكابوس المكيف الهواء) ١٩٤٥ و(تذكر ان تتذكر) ١٩٤٧ و(ابتسامة عند أسفل السلم) ١٩٤٨ و(المحنة الوردية) و (عملية الصلب الوردية) ١٩٤٩و(سداسية) ١٩٥١و (سلسلة مترابطة) ١٩٥٣و (ليالى الحب والضحك) ١٩٥٥ و (الشيطان فى الجنة) ١٩٥٦و (أيام هادئة فى كليشى) ١٩٥٦و (المنكرات الحمراء) ١٩٥٨) و (هنرى ميلر: صورة حميمة) ١٩٥٩و (مختارات نثرية) ١٩٦٥و (كتاب الكوابيس) ١٩٧٥ و(الجنسية) ١٩٧٧ وغيرها من تلك الأعمال أو بالأحرى النصوص التى ينطبق على بعضها اصطلاح الرواية بالمعنى المعروف لهذه الكلمة، بينما يستعصى بعضها الآخر على التصنيف.

وتتسم معظم هذه النصوص بطبيعة اجتزائية، أو بالأحرى إبيسودية إذ تعتمد على عملية القصّ السلسلة التى لاتخضع كلية لقالب روائى صارم البناء، محكم الحبكة. وإنما تعمد إلى خلق مزيج شائق من امشاج الذكريات، وندف الخبرات الشخصية المتوهجة، وتدفق اليوميات او سجلات الرحلات الممتعة، وصور حياة الأمريكيين المغتربين فى باريس - فى روايات المرحلة الأولى - أو الأمريكيين الذين يصارعون إيقاع الحياة المتوترة فى نيويورك - فى روايات أو نصوص المرحلة الثانية - والتى تتسم بقدر ملموس من التوتر والعصبية والإرهاق.

وإذا كان الأمريكيون المغتربون الذين قدمتهم الروايات الأولى يعانون من أزمة روحية خانقة. فقد اقتصر إيقاع الحياة الأمريكية التى يصفها ميلر بانها كابوس مكيف الهواء أرواحهم بالرغم من انه وفر لهم كل ماحرمتهم منه باريس من رخاء مادى. وتكشف لنا المقابلة بين طبيعة شخصيات المرحلتين عن جدلية العلاقة بين الموقع والموقف والحالة النفسية والروحية فى عالم هنرى ميلر.

فالمراوحة بين باريس ونيويورك كموقعين أساسيين فى عالمه توازيها مراوحة اساسية بين الحرمان والوفرة على الصعيد الظاهرى، وبين

التحقق برغم الحرمان والخراب الروحى فى ظل الوفرة المادية الجديبة على الصعيد الأعمق. بالصورة التى يبدو معها أن هنرى ميلر يطرح مقابلة هامة بين الحضارة الأوروبية التى تتسم بقدر كبير من الأصالة والتقشف، وبين الحضارة الأمريكية التى تدعى التفوق المادى وتركز على شتى مظاهره الآلاقة الخادعة، ولكن يعشش فى أغوارها قدر كبير من الخواء العقلى والثقافى والروحى.

ففى روايات المرحلة الباريسية الأولى نجد أن الحياة مطاردة لاتهدأ للذاذات التحقق الحسى والروحى معاً، بدءا من البحث عن غرفة، أو عن فراش يقضى فيه الجسد المكدود وطره من الراحة والنوم، أو السعى للحصول على وجبة بسيطة ولكنها شهية، أو التغلب على مختلف الإحباطات اليومية الصغيرة. فكل هذه النشاطات تقدمها تلك الروايات مجدولة بنشوة التحقق، وتوهج الانتصار الذى تنتشى فيه الروح كلما تغلبت على عقبة من تلك العقبات الصغيرة الحيوية المتتابعة. إذ نحس فيها بزهوة التحقق بالعثور على فراش دافئ أو وجبة شهية أو على جسد أنثوى راغب ومعطاء. بالصورة التى تتحول فيها أحداث الحياة اليومية الصغيرة إلى أنشودة تمجيد للحياة وماتهبه من لذاذات حية مشبعة.

أما نصوص المرحلة النيويوركية فإنها تقدم صورة مناقضة لهذا كله. فقد أصبحت الحياة المادية رخية إلى حد ما، فكل الحاجات اليومية الصغيرة التى كان يجاهد فى باريس لإشباعها أصبحت مبذولة ومتاحة بصورة متخمة للجسد ومفعمة للروح وضاع سحر البحث أخذا معه نشوة التحقق والإشباع. وأكتظت الروح بالسأم والمرارة. وتكاثرت الكوابيس حول هذه الروح الحرة البطيقة التى لم تعش انطلاقها الحقيقى وحريتها الحقة إلا فى فراديس باريس التى ماحرمتها أبداً من حق أن تكون ذاتها، وأن تعيش أحلامها، وأن تغامر مع كل ماتريد المغامرة به. وأرهبت هذه الكوابيس النيويوركية روح الشخصيات بالكوابح والروادع، أو بهذا الاحترام المرتاب المسئم.

وهكذا أجهزت هذه المواضعات الأمريكية الجديدة على تألق هذا اللامنتمى الأبدى الذى لاتهدأ له روح، ولايكف أبداً عن تشهى لذاذات الحياة وهين التوق إلى ماتمنحه حميمية الأجساد الأنثوية الطرية، ولاينى يحاول أن يتجاوز اليومى والعادى والمبذول الذى يتسم بالفجاجة والابتذال، فلم تعد هناك بعد لذة فى الحصول عليه، والمتعة فى ممارسته. وبدأ الإحساس بالاغتراب وارتداء الأقنعة والاستلاب الفكرى والروحى فى الظهور فى كتابات هذه المرحلة ونصوصها المختلفة. ولاغرو فقد حلت الحكمة البليدة مكان البراءة الرائعة والحماقة المغامرة الجسور. وانطفأت لحظات التوهج الذاتى والتلقائية التى لم تلوثها حسابات المنطق والتدبير. ولم تفلح امشاج الفلسفات الشرقية التى أخذت شخصيات تلك النصوص فى التشبث بها فى إنقاذها من قبضة الواقع القاسية.

ويبدو أن هنرى ميلر نفسه، والذى اعترف أكثر من مرة بأن رواياته نصوص ذاتية تنطلق من الخبرة الحسية الملموسة، كان يعانى

هو نفسه من كل تلك الهموم التى جسدتها نصوص المرحلة النيويوركية. ولذلك حاول أن يهرب من هذا الخواء الروحى والنفسى إلى فراديس الأدب، وكتابة عدد من الدراسات الأدبية التى ينطوى معظمها على مصادرة رئيسية هى الدفاع عن منهجه فى الكتابة وعن رؤيته الخاصة للأدب، ومحاولة العثور على جذور لها: أو تأصيل كشوفها من خلال تناول الأعمال القريبة إلى قلبه ورؤاه. وكأنه بذلك يطرح على النقد الأسلوب والطريقة التى ينبغى أن يتعامل بها مع أعماله هو ونصوصه التى طالما هضمها النقاد حقها من الدرس والتحليل.

صحيح أن هنرى ميلر قد اهتم بالدراسة النقدية منذ فترة وجوده فى باريس، وعكف فى أواخر هذه الفترة مع هايكل فرانكل على كتابة دراسة شائقة عن (هاملت) صدرت عام ١٩٤١. لكنه أخذ يكتب المزيد من الدراسات النقدية بعد عودته إلى الولايات المتحدة. ومن الأمور ذات الدلالة أن عنوان كتابه النقدى الأول كان (وضع الفنان المبدع فى الولايات المتحدة ومحنته) عام ١٩٤٤. لكنه كتب بعد ذلك عدداً آخر من الكتب منها (إنسان من غضب ونور) ٩٤٧ و (كتب فى حياتى) ١٩٥٢ و (عصر الحشاشين: دراسة لرامبو) ١٩٥٦ ودراسة طويلة شائقة استغرقت أعواما طويلة ولم يقيض لها أن تكتمل كلية، وإن نشرت عقب وفاته بعنوان (عالم د. هـ. لورانس: تقييم حميم) عام ١٩٨٠.

ولاتشير موضوعات هذه الكتب إلى اهتمامات ميلر الأدبية فحسب، أو إلى رغبته فى تأصيل رؤاه وتعميق فهم النقاد والقراء على السواء لأعماله. ولكنها تطرح أيضا مسألة رغبة ميلر الدفينة فى كسب احترام النقاد والقراء، وفى نقض كل الأفكار السطحية الفجة التى شاعت عن أعماله، وفى ربط هذه الأعمال بمثيلاتها من كبريات الأعمال الأدبية. لأن كتابات ميلر النقدية تطمح إلى خلق تيار من الرؤى والاهتمامات التى تتناول أعماله، والنصوص المماثلة لها بقدر من الإخلاص والجدية، وإلى البرهنة على أن مغامرة هذه الأعمال فى أغوار النفس البشرية وكشفها عن أهمية الاحتفاء بما تمنحه لنا الحياة من عطاء حسى، تضئ للإنسان طريق التعلق، وتنقذه من هاوية الجدب والعقم والسأم.

ولم يكتف ميلر بإثارة هذا كله فى كتاباته النقدية وحدها، وإنما طرحه بإلحاح مرة.. ومرات فى رسائله العديدة التى جمعت فى أكثر من كتاب، ولم يكن هذا الكتاب بأى حال من الأحوال أول كتاب يضم رسائل هنرى ميلر العديدة إذ يبدو أن كتابة الرسائل كانت أحد النشاطات الأساسية التى شغلت هذا الكاتب الأمريكى الكبير. فقد ظهر عام ١٩٦٢ أول مجلد يضم مراسلاته الشخصية الضافية مع صديق قديم هو الكاتب الإنجليزى المعروف لورانس داريل بعنوان (لورانس داريل وهنرى ميلر: مراسلات خاصة). ثم ظهرت بعد ذلك خمسة كتب أخرى تضم مجموعات مختارة من رسائل ميلر، ولاتزال هناك مجموعات أخرى من الرسائل التى لم تنشر بعد.

وإذا كان كتاب (عزيزتى، عزيزتى برندا) هو آخر هذه الكتب الخمسة فإن الكتب الأربعة السابقة عليه هى (خطابات إلى أنياس نين)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٩٦٥ وهى الخطابات التى كتبها أثناء فترة باريس والتى يكشف عالمها عن مدى ثراء عوالم ميلر وتنوع تجاربه الحياتية. و(الكاتب والناقد: مراسلات مع وليام جوردون) عام ١٩٧١ وهى كما يشير عنوانها أقرب ماتكون إلى حوار بالرسائل مع واحد من النقاد الذين اهتموا بعالم ميلر الأدبى وعكفوا على دراسته. وهناك ايضا (مراسلات هنرى ميلر مع والاس فولى) ١٩٧٥ و(رسائل خاصة ١٩٣٥ - ١٩٧٨) عام ١٩٧٩ويضم هذا الكتاب رسائل هنرى ميلر إلى جوزيف ديليتل والتى تغطى أكثر من أربعين عاما من حياة هنرى ميلر وأفكاره.

وإذا عرفنا من مقدمة آخر كتب مراسلات ميلر (عزيزتى ، عزيزتى برندا) ١٩٨٦ أن هذا الكتاب لايضم سوى مجموعة مختارة من رسائل ميلر إليها والتى تصل إلى ألف وخمسمائة رسالة، ادركنا أن هناك المزيد من الرسائل التى لم تنشر، وأن كتابة الرسائل كانت من هموم ميلر الأساسية أو بالأحرى من نشاطاته وممارساته اليومية، وخاصة فى الفترة الأخيرة من حياته، وهى الفترة التى لم يكتب فيها كثيرا من الأعمال الإبداعية. فقد أصبحت مثل هذه الرسائل بديلاً عن الكتابات الإبداعية، ومتنفسا لطاقته الخلاقة التى ترعرعت على التعبير عن تجاربه وأحاسيسه وخبراته وخيالاته الشخصية.

وتكشف لنا رسائل ميلر إلى برينداً فينوس عن أن رسائل ميلر المتعاقبة إليها كانت بديلاً تعويضيا عن الكتابة الإبداعية بالفعل. لأن ميلر استطاع أن يخلق عبر هذه الرسائل عالما كاملاً لم تكن برندا. هذه الفتاة الجنوبية الجميلة التى ولدت على ضفاف نهر المسيسبى. إلاّ عاملاً مساعدا فى خلق هذا العالم بتلك الطريقة التى تعتمد على الرسائل التى توشك أن تكون مجموعة من المناجيات الذاتية، أو سلسلة من الإفضاءات التى لاتهدف إلى الحصول على إجابة. إذ لا نجد أن هذا الكتاب - كغيره من كتب مراسلات ميلر السابقة التى قامت على تبادل المراسلات بين ميلر وصديق عزيز فى عملية حوار عقلى راقية - يعتمد على هذا التبادل، وإنما ينهض على تيار من الرسائل التى كتبها ميلر دون أىّ أمل فى جواب.

فبرندا فينوس لم تكن فى وضع يسمح لها بتبادل المراسلات مع ميلر على مستوى الحوار الذهنى أو حتى العاطفى. "فهى مجرد فتاة عادية أنعم الله عليها بقدر وفير من الجمال ومقدار محدود من الثقافة والذكاء. ووضع هنرى ميلر فى طريق حياتها بمحض الصدفة إذ تروى لنا فى بداية الكتاب كيف التقت بميلر فبعد أن تركت ولايتها الجنوبية على نهر المسيسبى وجاءت إلى مدينة لوس انجليوس التى كان يعيش ميلر فى إحدى ضواحيها البعيدة لتكسب عيشها بإعطاء دروس فى «الباليه» وتسعى فى الوقت نفسه إلى أن تصبح ممثلة فى مدينة الأضواء والنجوم.

وسمعت برندا أن ميلر سيلقى محاضرة فى واحد من معاهد التمثيل التى كانت تتردد على بعض دروسه. ولكن الأقدار حرمتها من رؤيته فى تلك المناسبة لنشوب حريق فى المنزل الذى كانت تعيش فيه،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالرغم من توقها إلى مشاهدته لأنها كانت قد قرأت بعض رواياته أثناء دراستها قبل ذلك بخمس سنوات. وأحست بأن هذه الروايات تخاطبها بطريقة شخصية فشغفت بها. لكن المقادير التي حرمتها من رؤية ميلر ليلة المحاضرة، ساقت إليها فرصة نادرة للتعرف به. فأثناء ترددها على بعض المزادات لشراء أثاث قديم بدلاً من أثاث بيتها الذي التهمته النيران، اشترت من هذا المزاد مجموعة من الكتب وعثرت في أحد مجلداتها على خطاب من هنري ميلر إلى امرأة. وقد دفعها عثورها على هذا الخطاب إلى الكتابة لميلر لتعيد إليه الخطاب الذي وجدته في هذا الكتاب وأرفقت بالخطاب صورة لها، وطلبت منه أن يتيح لها فرصة مقابلته.

كان هذا في عام ١٩٧٦ حيث كانت برندا في شرخ الشباب بينما كان ميلر في الخامسة والثمانين من عمره. ضعضعت السنوات صحته، وأصيب بالعمى في إحدى عينيه، ولم يبق بالعين الأخرى سوى بصيص ضئيل من النور. وتكاثرت عليه الأمراض حتى أعاقته بالتدريج عن الحركة وحرمته من رياضتيه المفضلتين: المشي وركوب الدراجات. ولكنه مع ذلك ظل مليئًا بالطاقة والحيوية، يلتقي بالزوار ويستمتع بالحديث معهم، ويجيب على رسائل الأصدقاء والمعجبين من شتى أنحاء العالم. وقد أجاب ميلر على رسالة برندا قائلاً «يسعدني أن التقي بك، إذ يسرني دائماً أن أقابل امرأة جميلة».

وكان ميلر حقا في حاجة إلى لقاء امرأة جميلة في هذا الوقت. فقد انتهى قبل ذلك بأكثر من عام زواجه الخامس من المغنية اليابانية هيروكو توكودا، وهو الزواج الذي قال عنه في إحدى رسائله الباكرة إلى برندا: «لقد مر الرجل العجوز - أي ميلر نفسه - في خياله بتجربة مماثلة قبل مايقرب من أربعين عاما، ولذلك كان عليه أن يعرف حقيقة ماسيدور في المشهد، وكان عليه أن يلعب دوره بطريقة أفضل تعرب عن فهمه للموقف وانتهازه لما يقدمه له من فرص. ولكن الواقع أنه ينتمي إلى هذا النوع من البشر الذين لايتعلمون أبدا من تجاربهم. وهو لا يندم على ضعفه، لأن الروح لاتتعلم من التجارب».

بهذه النغمة الحزينة تبدأ الخطابات التي يشير فيها ميلر إلى نفسه كثيرا باسم الرجل العجوز، ويتحدث فيها عن نفسه غالبا بضمير الغائب الذي يتيح له درجة من الانفصال عن الذات ورؤيتها بقدر من التجرد والموضوعية. ومن هنا فإنه يستطيع أن يتقبل الجانب الشيطاني في شخصيته بنفس الدرجة التي يتقبل بها الجانب الملائكي فيها. كما تمكنه هذه الحيلة النّصية من السخرية من الذات والقيام بدور المهرج دون مماظلة كوابح الأنا إذا ماستعمل ضمير المتكلم. ومع أن ميلر لم يكن في ذروة قوته في السنوات التي كتب فيها هذه الرسائل، قدرا من الجمال والحيوية. إذ تؤكد هذه الرسائل أن الجذوة التي خلفتها اندلاعات الموهبة في (مدار السرطان) لاتزال متوهجة لم تخمد نيرانها بعد، وقادرة على إشاعة الدفء والإبداع.

وكانت برندا تزور ميلر غَبا ولكنه كان يكتب لها كل يوم، وأحيانا مرتين أو ثلاث مرات في اليوم الواحد. كان بالنسبة لها معلما عظيما يوصيها بقراءة كتب معينة،

ويرشح لها أعمالاً عديدة، ويوجه خطاها في دروب المعرفة الوعرة، ويقدم لها النصائح بشأن أمور حياتها. أما هي فقد كانت مزيجاً من الواقع والخيال، وإن كان الجانب الخيالي فيها أقوى من الجانب الواقعي وأشد سطوة. فهي كما كتب لها في إحدى هذه الرسائل: «مثل ڤينوس بوتشيللي الطالعة من البحر، فأنت مصاغة كلية من زبد البحر وأعشابه. إذ ينبثق جمالك من قيعان الأعماق، لا من ضفاف نهر الميسيسبي. أنت لمست حقيقة، أنت حلم من أضغاث أحلامي. ولاأزال أمد يدي في اهتياج وتوتر علّني أستطيع الإمساك به».

هاهو الفنان المبدع يواصل فرض بنات خياله على الواقع، فيتحول الواقع إلى رمز فني مثقل بالمعاني والإيحاءات. وتتحول برندا إلى حورية طالعة من قاع البحر تردّ فيه شهوة الحياة، وتساعده على أن يدرأ عن نفسه خطر الموت الزاحف على الجسد المهيمن. ولذلك ليس غريباً أن يقع ميلر في غرامها. وأن يتشبث بهذا الحب المستحيل الذي تحقق على مستوى روحي وعاطفي ولم يتحقق أبدا على المستوى الجسدي. ليس فقط لفجوة العمر الكبيرة بينهما والتي تربو على نصف قرن، ولكن أيضا لأن هذه هي طبيعة علاقات الحب مع بنات الخيال وأضغاث الأحلام. فلو تحقق هذا الجانب لأجهز على تألق الحلم وأودى بسحره.

وقد أدرك لورانس داريل أهمية هذا الجانب في علاقتهما عندما أشار إلى أن «برندا ڤينوس» قد لعبت أرقى دور تطمح أي ممثلة في القيام به دور المرضعة وعروس الإلهام لفنان عظيم في سنوات الانهيار. فما أسعد هذا الحظ الذي ساقها إلى حياة ميلر في الوقت الذي دخلت فيه حياته، وما أسعد الحظ الذي وهبها الحساسية والعاطفة التي جعلتها قادرة على الاضطلاع بأعباء الدور الهام الذي دفعتها المقادير إلى القيام به وكيف لا وقد كتب ميلر نفسه لها في إحدى هذه الرسائل «أنت السبب الوحيد الذي جعلني حيا حتى اليوم».

وتكشف لنا الرسائل في أكثر من موقع عن اليات عمل الحلم وقدرته على درء الموت وإعطاء الحياة معناها الذي يفقده لها كَر السنين. وكيف يبث الحلم في جدب الحياة روحاً جديدة وتألقا يساعد الروح الهشة المهيضة على تجديد طاقتها على الاستمرار. كما تكشف لنا أيضا عن جانب آخر في طبيعة الحلم وهو صراعه الدائم مع الواقع. فميلاد الحلم نفسه - كأي ميلاد - ينطوي من البداية على بذرة الموت، إذ يناوش منذ لحظة الميلاد الواقع، ويحاول التحقق فيه، أي إنهاء نفسه كحلم وطرح نفسه في صورة النقيض: أي الواقع العياني المتحقق.

ويرتبط التأرجح بين الخوف من الموت والرغبة فيه في هذه الرسائل، بالتذبذب بين التوق إلى تحقيق الحلم والخشية من الإجهاز عليه. إذ يشير ميلر كثيرا إلى أن طبيعة العلاقة بينه وبين برندا تتجاوز حدود التحقق الجسدي، دون أن تقع حقا في هاويته. وكلما اقترب الحلم من دائرة التحقق اقترب منه الموت كذلك. إذ يستيقظ مرات في الفجر وحيدا وقد أحس بقرب منيته، أو بحضور شبح الموت الجاثم في أحد أركان غرفته.

وهكذا نطل من خـــلال هذه الرسائل المتعاقبة على صورة حيّة لواقع السنوات الأخيرة فى حياة ميلر، ولوقع علاقاته مع العالم عليه معا. كما نتعرف من هذا الكتاب على بقية النصوص التى كتبها فى تلك الفترة والتى لم يتح لها النشر من قبل. لأن الكتاب يضم إلى جانب الرسائل مشهداً مسرحيًا من ثمانى صفحات أعد فيه ميلر جزءاً من روايته (مدار السرطان) وهو الجزء الذى يتناول فيه العلاقة بينه وبين زوجته الثانية جين، حتى تستطيع برندا أن تقوم بتمثيل دور جين بعد أن عدّل ميلر من صورتها السلبية فى الكتاب بناء على مناقشة طويلة عاصفة معها دافعت فيها عن جين وانتقدت قسوته فى تناولها.

هذا بالإضافة إلى أربع قصائد وسيناريو قصير صور فيه ميلر موت أمه ووقع هذا الحادث عليه.

وبرغم أهمية هذا الكتاب فى إضاءة جوانب هامة من حياة كاتب كبير فى سنوات الشيخوخة ومواجهة الموت، فإن اقتضاب تعليقات برندا على الخطابات - وهى التعليقات التى تزود القارئ بسياق الأحداث أو تشير إلى طبيعة استجاباتها لما تنطوى عليه بعض الرسائل من طلبات - ينتقص من قدرة القارئ على استيعاب شتى تفاصيل الصورة خاصة وأننا نقرأ جانبا واحداً من الصورة: أى جانب ميلر الذى تفصح عنه الرسائل. أما برندا والتى كانت تجيب على رسائله بالتليفون أو بالحضور لزيارته، فإن اقتضاب التفاصيل عنه يعوق قدرتنا على إعادة خلق الصورة فى حضورها الحّى الذى يكشف لنا عن جدليات هذه العلاقة المعقدة وشتى دلالاتها.

ويزداد إحساس القراء بسلبية هذا الاقتضاب عندما يقترب الكتاب من نهايته. ذلك لأن زحف الموت على جسد ميلر الذى ضعضعته الأمراض أدى إلى تناقص عدد رسائله إلى برندا بشكل ملحوظ. وهناك إشارة غير واضحة إلى حدوث نوع من الخلاف أو القطيعة التى لانعرف تفاصيلها جيدا، والتى أدت إلى لجوء ميلر إلى الكتابة إليها عن طريق شخص ثالث وبدلاً من أن يكشف لنا الكتاب عن حقيقة ماجرى حتى ندرك بذلك ماحدث لآليات الحلم الواقع: الحياة - الموت، يقدم لنا - بطريقة مفاجئة - ثلاث رسائل كتبتها برندا له، لاتستطيع أن تكشف لنا عما حدث، وإن كانت تحاول أن تسد فجوة القطيعة بطريقة لاتفلح إلاّ فى زيادة الأمر غموضا وغرابة.

ولو واصل الكتاب الإخلاص لخطته التى اتبعها طوال الوقت، واكتفى بتعليقات برندا التى تزودنا بالسياق، والتى تقدم الظهار الضرورى الذى يمكننا من استيعاب شتى جزئيات الرسائل ومن إدراك مختلف مرامى ماتنطوى عليه من إيماءات، لاستطاع أن يقدم للقراء والنقاد على السواء خدمة جليلة بالكشف عما كان يعتمل فى روح هذا الكاتب الكبير وهو يشرف على مواجهة الموت. ولكنه برغم هذا الخلل الأخير استطاع أن يقدم لنا إطلالة فريدة على واحدة من أعمق قصص الحب المستحيل، وأن يتحول إلى وثيقة هامة تكشف لنا عن حقيقة السنوات الأخيرة فى حياة واحد من أبرز كتاب أمريكا فى القرن العشرين ومن أكثرهم إثارة للجدل والخلاف.

ARCHIVE

محمد الشريف

المستشرق الألمانى «مانفرد فويدش»

رحلة حب وعـــمل من الأطلس اللغـــوى

إلى مناقشة رسالةالدكتوراه عن نجيب محفوظ

اهتم بعض المستشرقين باللهجة المصرية قبل أن يهتموا بغيرها من اللهجات العربية فى سياق اهتمامهم بالدراسات اللغوية منذ الثلاثينيات من هذا القرن.

وفى هذا الإطار يجىء اللقاء مع الدكتور «مانفرد فويدش» أستاذ علم اللغة بجامعة «أمستردام» ومدير معهد دراسات الشرق الأدنى وحضارته، ليكشف عن بداية اهتمامه باللغة العربية وعن الأطلس اللغوى المصرى الذى يعده، وعن رؤيته للهجة المصرية بعد أن طوف بكفور مصر ونجوعها من أقصاها إلى أقصاها وشارك فى أول دراسة علمية عربية أوروبية عن (معايير الزمن من خلال روايات الكاتب العالمى العربى **نجيب محفوظ**) فى إطار التعاون بين جامعة المنيا وجامعة «أمستردام» بهولندا.

وقد كان لى لقاء مع المستشرق الكبير «مانفردفويدش»، حيث دار بيننا هذا الحوار :

□ **بداية هل أستطيع أن اعرف كيف بدا اهتمامك باللغة العربية؟**

○ بدأ حبى للغات وأنا فى الخامسة عشرة.. لذلك تعلمت معظم اللغات الأوروبية مثل الفرنسية والإنجليزية فى المدرسة، وكذلك الروسية والألمانية وغيرهما.. ووجدتها كلها لغات متشابهة تقريبًا، لذلك أردت أن أتعلم لغة غير عادية تختلف سماتها عن اللغات الأوروبية: كان ذلك فى أواخر الخمسينيات فى الفترة التى وصل فيها أول فوج من الأتراك لألمانيا للبحث عن فرص للعمل.

وكان ضمن الفوج طبيب تركى حصل على وظيفة فى مستشفى المدينة التى أقام فيها. ولم يكن الطبيب يتحدث الألمانية ويحتاج للغة لمساعدته فى عمله فعلمته الألمانية وعلمنى التركية. واشتريت بعض الكتب التركية وعند قراءتى لها وجدت فيها الكثير من المفردات العربية. ومنذ ذلك الوقت قررت دراسة اللغة العربية، ولكن لم تكن لدى الإمكانات المالية لشراء الكتب! وبعد أيام وجدت كتابًا عن النحو العربي باللغة الألمانية. ومنذ تلك اللحظة بدأت أتعلم اللغة العربية. فدرست هذا الكتاب فى سنتين. كان ذلك وأنا فى المرحلة الثانوية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
المستشرق الألمانى «مانفردفويدش»

كنت أرغب فى دراسة الكيمياء، ولكننى قررت دراسة العربية لأتعلمها وأفهمها جيدًا وأستطيع أن أتحدث بها وأنطق كلماتها وأرقامها فى يسر وسهولة... وفى ذلك الوقت كانت الدراسة فى جامعة «ميونيخ» عن العربية الكلاسيكية وفروع الحضارة الإسلامية مثل الشريعة والشعر الجاهلى والعربية الفصحى والتاريخ وغير ذلك ولم يكن ذلك هو الطموح الذى كنت أسعى إليه.

□ **أيعنى ذلك أنك صرفت نظرك عن الاهتمام باللغة العربية؟**

○ بالعكس، فقد كانت اهتماماتى مختلفة عن ذلك، كنت أرغب فى دراسة العامية المصرية (وهى اللغة المتداولة بين عامة الناس). ومن الصدف الطيبة أننى وجدت أربعة أساتذة مصريين فى جامعة «ميونخ» ذهبوا للحصول على درجة الدكتوراه؛ أذكر الآن منهم الدكتور **محمود حجازى** زميلى وصديقى العزيز الذى توثقت بينى وبينه صداقة على طريق العلم والفكر والمعرفة الإنسانية؛ وهو الآن رئيس هيئة دار الكتب والوثائق المصرية؛ وكذلك الدكتور **رمضان عبد التواب** أستاذ علم اللغة بجامعة عين شمس، وهؤلاء الأساتذة هم أول من تكلموا معى باللغة العامية المصرية التى أحببتها من مخاطبتهم لى بها.

وفى سنة ١٩٦٦ حضرت إلى مصر لأدرس اللغة الألمانية فى المعهد الثقافى الألمانى بمدينة القاهرة؛ وكنت فى ذلك الوقت أتكلم العربية وأدرسها فى مصر، وكذلك كنت أحضر محاضرات الدكتور **محمود حجازى** فى كلية الآداب جامعة القاهرة، كما أقمت عند أسرة مصرية فى حى مصر الجديدة، وكانت هذه الأسرة تجيد الألمانية، لكنهم كانوا يتحدثون العربية من أجلى، لأتكلم وأسمع منهم إيقاع اللغة العربية. وقد استمرت إقامتى فى القاهرة سنة كاملة حتى وقعت نكسة ١٩٦٧، وفى ذلك العام رجعت إلى «هولندا» وحصلت على درجة الدكتوراه سنة ١٩٦٩ عن أطروحتى «النفى بالجملة

المنفية فى العامية المصرية المعاصرة». وبعد حصولى على الدكتوراه جئت إلى مصر فى العام نفسه لأدرس الألمانية أيضًا. ولكن ليس فى مدينة القاهرة هذه المرة، بل فى مدينة أسوان، فى أقصى جنوب الصعيد. وأقمت بها سنتين كاملتين. وبجانب تدريسى للغة الألمانية عملت فى مشروع التخطيط الإقليمى (قسم تنمية الموارد البشرية). وكان هناك معمل للغات كنت مشرفًا عليه، وعملت أيضًا معلمًا للغة الألمانية فى مدرسة **العقاد** فى مدينة أسوان، كذلك كنت أقوم بإعداد دورات لتعليم الألمانية تحت إشراف مشروع التخطيط الإقليمى.

□ هل نستخلص من ذلك ان الخبرة المباشرة كانت اهم مصادر دراستك للعامية المصرية؟

○ لا شك أن أهم المصادر التى ساعدتنى على فهم اللغة العربية وفك رموز مصطلحاتها مستمدة من الذين تحدثوا معى باللغة العربية.. وخاصة الأساتذة المصريين فى «ميونخ»، وهذا بالطبع شجعنى وأنا فى أسوان على القيام بعمل علمى، وبالتالى أردت أن أستفيد من وجودى فى الصعيد فأتعلم اللهجة الصعيدية، ومن خلال تعاملى مع الموظفين فى الصعيد (الجوانى) وفهم ما يجرى تحدثت مع مختلف الطبقات الاجتماعية بمستوياتها الدنيا ثقافيًا واقتصاديًا وسياسيًا، وذهبت إلى كل منطقة سكانية فى أسوان، وكذلك غرب الأقصر: وجلست بين الناس هنا وهناك وسجلت معهم اللهجات الصعيدية بكل مستوياتها، وذهبت إلى سكان منطقة (البعيرات) غرب (أرمنت). وقد تتبعت أصولهم التى جاءت من أصل مغربى، فقد أطلق عليهم اسم (البعيرات) اشتقاقًا من (بعير)، ولذلك قصة ليس مكانها هنا. وفى هذا الجو الاجتماعى فى جنوب صعيد مصر: تعلمت الكثير من العادات الخيرة والسلوك الطيب الذى يفتقده الناس فى الغرب؛ وأعجبتنى الروابط المتينة بين أفراد الأسرة أو العائلة أو القبيلة لأنها تحافظ على التماسك الاجتماعى. وأعتقد أن هذا هو سر خلود الحضارة المصرية. إلا أننى نسيت اللهجة الصعيدية ولا أذكر منها الآن سوى القدر اليسير بحكم عدم استمرارية التخاطب مع الآخرين!

□ هذا يقودنا إلى الاستفسار عن سر اهتمامك بمصر بالذات دون العالم العربى كله!

○ أقول لك وللقارىء العربى: ولكما أن تفسرا سر اهتمامى بمصر بما تشاءان... ولى أن أسميه الحب، **ولكن مش عارف الحب بيجى منين!** وكل ما أستطيع قوله هو الحب، أو الأحاسيس العاطفية الخاصة التى ترسبت فى وجدانى منذ جئت إلى مصر أول مرة وعمرى لا يتجاوز اثنتين وعشرين سنة، فأحسست بحب الناس وبأنى مقبول من المصريين، فاقتربت منهم أكثر.وأكثر حتى كان هذا اللقاء بينى وبينك الآن.

□ عبر الرحلات العديدة التى قمت بها من المانيا إلى مصر بكل ما صاحبها من مد وجزر، هل هناك خطة عمل او مشروع علمى محدد؟

○ لا شك أن المد والجزر ظاهرة صحية، ولكن علينا أن نأخذ بحكمة الحذر من المد الذهنى والفكرى، وأيضًا من الجزر الذى يؤدى إلى الإحباط والملل، فكلاهما قد يلقى بالمرء إلى السباحة فى الرمال المتحركة ما لم يكن يعرف الطريق الذى يسير فيه للوصول إلى الهدف الذى يبحث عنه؛ لذلك أستطيع أن أقول - وهذا ليس عيبًا - أنى كنت متأرجحًا فى تلك الفترة بين أشياء كثيرة، فثروات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصر الفكرية والأدبية والثقافية هائلة. إذ نظرنا إلى رصيد حضارتها عبر العصور المتعاقبة التى تجعل الباحث يتردد فى الاختيار: وأقول لك إن الاختيار فى مجال الثقافة من أصعب الأمور فى حياة الإنسان لذلك تركت أسوان بعد قضاء علمكامل ورجعت إلى القاهرة للعمل فى المعهد الثقافى الألمانى لتعليم المدرسين اللغة الألمانية، ثم رجعت إلى ألمانيا وقررت هناك أن أعمل العكس، وهو القيام بتعليم الألمان اللغة العربية فى جامعة (نايتس). ولكنى وجدت المعيشة مملة هناك وأصبت بحالة من الإحباط، فقررت الرجوع إلى مصر مرة أخرى بأى شكل من الأشكال، ووافقت الحكومة الألمانية على أن تبعث بى للعمل فى المعهد الثقافى الألمانى فى القاهرة لتدريس اللغة الألمانية؛ وأقمت فى مصر من ١٩٧٦ إلى ١٩٨٣، وفى بداية تلك الفترة قابلت صديقى المستشرق «بيتر بيتشر» وقررنا القيام بعمل علمى: وهو تحضير أطلس لغوى لمصر خاص باللهجات العربية الشعبية العامية؛ وهو أطلس خاص باللهجات العامية فى كل محافظة من محافظات مصر.

وقمنا بعمل مسح شامل لمصر من بلطيم شمالا إلى أسوان جنوبًا.. ومن القصير شرقًا إلى الوادى الجديد والواحات غربًا؛ وتعتبر اللهجات فى الواحات من أغرب اللهجات هناك. وبهذا الجهد الذى قمت به وزميلى «بيتر بيتشر» استطعنا جمع معلومات لغوية عن ثمانمئة قرية مصرية؛

□ هل استعنتما بأساتذة معهد الفنون الشعبية فى عملية الجمع والرصد، أو بالمتخصصين فى علم اللغويات المصرية؟

○ لا.. ولكن كان هناك معارف وأصدقاء عرفتهم من خلال رحلاتى السابقة إلى مصر.. وقد عرفونا على الناس فى القرى والمناطق الصحراوية.

□ وما هى ثمار تلك الرحلة من الناحيتين الأكاديمية والثقافية؟

○ إن بداية ثمار هذه الرحلة خرجت إلى الوجود فى كتاب صدر بالألمانية يضم خمسمئة وخمسين خريطة لمصر تسجل الظواهر اللغوية مثل أين ينطقون حرف الـ «ض».. وأين ومتى تنطق بعض الحروف دون غيرها. كما أن هناك مجلدين آخرين نشرت فيهما النصوص نفسها مسجلة بالحروف الصوتية مع ترجمة بالألمانية؛ وبجانب كتاب الخرائط وكتابى النصوص صدر فى الوقت نفسه قاموس للمصطلحات الريفية المصرية (عربى - ألمانى) وفى حدود سنة ونصف السنة من هذا اللقاء إن شاء الله سنصدر قاموساً آخر ألمانى - عربى.

□ أعتقد أن هذه الأعمال التى أشرتم إليها لم تصل إلى القارىء العربى على أهميتها، ترى ما هو سبب عدم انتشارها على الساحة الثقافية فى نظرك؟

○ كل الأعمال التى تم طبعها باللغة الألمانية موجودة فى مصر فى حدود ضيقة جدًا؛ وهى موجودة فى المعهد الفرنسى والمعهد الهولندى فى القاهرة، كما أننى أهديت منها نسخة إلى صديقى الدكتور **محمود حجازى**... **وأيضًا قبل نشر المادة العلمية تم تقديم عرض للمجلد فى** مؤتمر (اللهجات العربية وتقريبها للفصحى) فى جامعة أسيوط، وقد تم نشره فى مجلة جامعة سوهاج سنة ١٩٨٢ تقريبًا. أما فيما يتعلق بعدم وصوله إلى المثقف والقارىء العربى فهذه مسألة تحتاج إلى مترجم وناشر يتولى كل منهما القيام بهذا العمل إذا كانت هناك حاجة للمثقفين والباحثين إلى ما قمت به فى هذا المجال.

□ إلى أى حد يعتبر عملك الطويل فى العامية المصرية امتدادًا لعمل مستشرقين سابقين؟ وعلام يدل هذا الاهتمام بالعامية المصرية عبر أجيال من المستشرقين؟

○ تتميز اللهجة العامية المصرية أو كما يسميها بعض المثقفين العرب (اللغة الدارجة) بأنها هى المتداولة فى العالم العربى كله عن طريق الراديو وأفلام السينما ومسلسلات التليفزيون المصرية؛ ومعظم العرب إن لم يكن كلهم يتكلمونها ويفهمونها؛ فمثلا تقابلت مع عائلة مغربية لم تزر مصر من قبل ولكنها تتحدث بالعامية المصرية، لأن من يتحدث بها يستطيع أن يتصل بالناس فى سائر العالم العربى. لذلك نحن ندرس العامية المصرية على مستوى الجامعة فى «أمستردام»؛ لأن من يريد أن يتعلم اللغة الفصحى والإسلاميات فإن العامية المصرية تساعده كثيرًا على ذلك.

أما سر اهتمام المستشرقين القدامى بالدراسات العربية فيرجع إلى القرن السابع عشر. وكان الاهتمام فى البداية موجهًا إلى اللغة العبرية لاعتبارات دينية ولوجود كلمات غريبة وفريدة من نوعها قد لا تظهر إلا مرة واحدة فقط فى (التوراة) ولا يوجد لها شرح وليس لها مفهوم واضح: فكانوا يحاولون فهمها من خلال اللغة العربية التى نزل بها القرآن الكريم ودونت بها الأحاديث النبوية وأمهات الكتب التى وضعها علماء صدر الإسلام؛ وأتت بعد ذلك مرحلة جديدة انصب فيها الاهتمام على اللغة العربية فى ذاتها ولذاتها. فمنذ عقود عدة كان الذين يدرسونها من الألمان حوالى خمسة أشخاص؛ أما الآن فعددهم يصل إلى أربعمئة دارس كل سنة من الألمان بجانب المصريين؛ ولا تعتبر هذه الزيادة كبيرة، ذلك إلى صعوبة اللغة وإلى أنها تحتاج إلى اهتمام وصبر ووقت؛ فدارس اللغة العربية لا يستطيع أن يأخذ إجازة أسبوعية مثلا؛ ولذلك ينصرف عنها معظم الدارسين أما الراغبون فى الحصول على درجة الماجستير فى العربية فإنهم لا يزيدون عن ثمانية فقط فى جامعة «أمستردام»؛ وهذا العدد لا يتناسب مع أهمية اللغة العربية بتراثها المتنوع الهائل وبحاضرها الحى المتجدد. فقد ساعدت الباحثين على معرفة أسرار الكتب المقدسة التى سبقت الإسلام؛ فلا شك أن التراث العربى يمثل مفاتيح العلوم الروحانية التى يتجسد فيها صفاء الذهن والعقل والوجدان فى الكثير من نصوصه وطبقاته العلمية.. ودليلنا على ذلك فى العصر الحديث عبقرية الروائى **نجيب محفوظ** فى حقل الإبداع الأدبى الذى سبقه فيه رواد كبار مثل **محمود تيمور** و**توفيق الحكيم** و**يحيى حقى**، ومن بعدهم شعراء التيار المعاصر الحديث مثل **عبد الرحمن الشرقاوى** و**صلاح عبد الصبور** و**أحمد عبد المعطى حجازى**، وشاعر العامية **الأبنودى** الذى وظف أبجديات أساس علم اللغة فى قاموسه اللغوى، فنسج منها سيمفونية متكاملة من الشعر العامى تعبر عن قضايا الطبقات الاجتماعية فى جنوب الصعيد. وهؤلاء الرواد من الأدباء المعاصرين يعرفهم القراء على الساحة الثقافية الألمانية خاصة من يهتمون بدراسة الأدب العربى المعاصر

□ أشارت إحدى المجلات الألمانية التى تصدر بالعربية إلى أن الذين يدرسون العربية من الألمان فى الجامعات الألمانية يواجهون مشكلة عدم إيجاد فرص للعمل، فهل نعتبر هذا محاربة للغة العربية فى أوروبا؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

○ فى مصر يجد المتخرج من الجامعات المصرية أن الدولة تهيىء له فرصة العمل حتى لو بعد فترة طويلة من التخرج؛ ولكن الوضع عندنا يختلف، فالمتخرج يجب أن يبحث عن العمل فيعرض نفسه فى السوق، علاوة على ذلك فإن المتخرج عندنا لا يتقن العربية تمامًا فهو قد يقرأ جيدًا شفويًا، ولكن قدرته على الكتابة محدودة.. ولكى يتخرج متمكناً من اللغة العربية، يجب أن يكون دارسًا مجتهدًا، وإلى جانب ذلك فالدراسة تحتاج من خمس إلى ست سنوات بجانب الإقامة فى دولة عربية لأن أحسن طريقة لتعلم اللغة هى التعايش مع الناطقين بها؛ ولكن الجامعات الأوروبية مازالت تهتم بالفصحى أو الكلاسيكية أكثر من اللهجات المعاصرة. وهناك عوامل أخرى سلبية لا يصح إغفالها، فمثلا رجال الأعمال فى مصر يجدون من يتحدث معهم بالإنجليزية والفرنسية.. وبالتالى فإن رجل الأعمال الأوروبى لا يجد داعيًا لتعلم اللغة العربية؛ وأضرب لك على ذلك مثلًا: فى ألمانيا يتمسكون بلغتهم إلى الدرجة التى تجبر من يعمل هناك أو يدرس على أن يتعلم الألمانية ليستطيع التعايش بين أفراد المجتمع، وهذا القول تؤكده بعض الدراسات التى كشفت أن من يجيدون الإنجليزية فى ألمانيا لا يتعدون ١٥٪ وكذلك نجد فى الجامعات أن الدراسة كلها بالألمانية، بعكس ما نجده فى هولندا، حيث يتحدث الباعة ببعض اللغات الأخرى لتيسير التعامل مع الأجانب من الجنسيات المختلفة.

□ ما هى أهم الدراسات المنشورة لكم حول اللغة العربية؟

○ الأطلس اللغوى وهو فى خمسة أجزاء.. وفى الطريق الجزء السادس والسابع إن شاء الله.. وهذا يعد مشروع العمر.

□ هل هناك أعمال أكاديمية أخرى شاركت فيها فى إطار التبادل الثقافى بين جامعات مصر وهولندا؟

○ أول رسالة شاركت فيها خلال العام الماضى هى رسالة الطالب **محمد عبد الرحمن** المدرس بجامعة المنيا بجمهورية مصر العربية، فقد قام الطالب بإعداد الرسالة فى جامعة أمستردام بهولندا تحت إشراف أستاذ أوروبى.. وتعتبر هذه أول مرة تفتح فيها قناة علمية مشتركة بين مصر وهولندا بأن يذهب الطالب إلى هولندا لمدة سنتين ليعد رسالته العلمية؛ ثم يعود إلى جامعته الأصلية ليناقش الرسالة فى مصر، ويتم عكس ذلك مع الطلبة الأوروبيين. وقد نال الباحث درجة الدكتوراه من جامعته وجامعة أمستردام بامتياز مع مرتبة الشرف الأولى وتوصية بطبع الأطروحة على نفقة الجامعة المصرية تحت عنوان (التعبير عن الزمن فى روايات نجيب محفوظ).

□ ما أهم الأفكار والقضايا الثقافية التى أثارت انتباهكم حول مفهوم قنوات التوصيل الاجتماعى والثقافى فى مصر؟

○ لا أستطيع أن أحدد فكرة أو قضية ثقافية تستحق الاهتمام أكثر من الأخريات؛ فالباحث أو الدارس للعلوم الإنسانية فى مصر يقف حائرًا أمام عشرات الموضوعات التى تتميز بالثراء والخصوبة.. ولكل هذا وضعت فى خطتى النظرية الاهتمام بدراسة المسرح المصري الارتجالى فى أوائل القرن العشرين وأثره على الثقافة العربية خلال العقود الماضية عبر مراحل التحول الثقافى والاجتماعى والسياسى والاقتصادى، ذلك لأنه يمثل ثروة وثورة فكرية لا يستهان بها؛ خاصة مسرح المجتمع **لتوفيق الحكيم**، الذى كان جسرا يفصل بين المسرح الارتجالى والمسرح الذهنى فى الأدب العربى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابراهيم فارس

بينالى الكويت الدولى للفنون التشكيلية

اقيم مؤخرا بينالى الكويت الدولى للفنون التشكيلية فى دورته الثانية عشرة وقد شاركت فى اعمال البينالى ثمانى عشرة دولة.. منها عشر دول عربية، وثمانى دول أجنبية، وقد شاركت هذه الدول بعدد كبير من الفنانين، وعدد كبير من الأعمال الفنية امتلأت بها قاعات العرض، وتعددت فيها المناهج والمذاهب التشكيلية عبر حوالى ١٧٢ عملا فنيًا، فى مجالات النحت والتصوير والرسم، وقد شاركت السعودية بالفنانين «ناصر الموسى، وطه محمد الصبان، عبدالله الشيخ»، وشاركت دولة البحرين بالفنانين «عبدالله احمد المحرقى، و راشد العريفى، وعدنان عبدالرحمن الاحمد»، وشاركت قطر بالفنانين، «فرج دهام، وعلى حسن الجابر، ويوسف احمد»، وشاركت سوريا بالفنانين «خزيمة علوانى، وغسان جديد، امير حمدان»، وشاركت تونس بالفنانين «امنة الزغل، والطاهر المقدميني، وفتحى بن زاكور، الحبيب شبيل، اسماء منور»، وشاركت الإمارات العربية المتحدة بالفنانين «عبدالرحيم سلم، وخالد الجلاف، وموسى سلطان الحليان»، وشاركت دولة لبنان بالفنانين «ديما زكريا رعد، وفارس غصوب، وجان جبور»، وشاركت دولة عمان بالفنانة «نادرة محمود»، وشاركت جمهورية مصر العربية بالفنانين «أحمد السطوحى، والسيد القماش، ومحمد عبلة»، وشاركت دولة الكويت بالفنانين «محمد البحيرى، وسعود الفرج، وصفوان الأبوى، وسامى محمد، حميد خزعل، وعلى نعمان، وعبدالرضا باقر». كماشاركت فى أعمال البينالى ثمانى دول أجنبية وهى امريكا التى مثلها الفنانون «جودى هود، ونورما إيزابيل، وديانا نيقوسيا»، إنجلترا وشاركت بالفنانة «باتريشيا ميلتر »، وبلغاريا والتى مثلها الفنانون «ديمترجزار دانوف، وستيفان ماركوف، وإيلينا بانا بونوفا»، ومثل قبرص الفنانان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنان أحمد أبو الفتوح السطوحى

الفنان محمد عبله

الفنان السيد القماش

اندريس كرالمبيدس، وماريا بباكر المبوس»، أما إيران فقد شاركت بالفنانين **«يوسف رضائى، وعلى نصر ابادى، ومسعود قادرى، سيد محمد طبطبائى، وحجة الله سيفى، وجعفر روح بخش، وجواد نوبار، وفرهاد رستم بور، وبارفيس إسفان ديارم»**، وشاركت بنجلاديش بالفنانين **«منصور الكريم، ومحمود الحاج، رانجيت داس»**، جمهورية البوسنة والهرسك فقد شاركت بالفنانين **«محمد زيموفك، وسيد حسن قيندك، وعيدن نوما نكادك»**، وشاركت الأرجنتين بالفنان **«لانفلوارينى لبوناردو»**، كما شارك فى أعمال البينالى من ضيوف الشرف كل من الفنانين **فاتح المدرس** - فى التصوير الزيتى - سوريا **وعمر النجدى** - فى التصوير الزيتى - مصر **جيرارد ديماتشو** - فى التصوير الزيتى - فرنسا.. كما شارك من الكويت خارج لجنة التحكيم كل من الفنانين **«سالم الخرجى، وبدر القطامى، ومحمود الرضوان، وأحمد عبدالرضا، وإبراهيم إسماعيل، فاضل العيار، وسمر الرشيد، وسعد البلوشى، وخالد الشطى، وإبراهيم حبيب، وأمين الصالح، وقاسم ياسين»**، وقد شاركوا جميعا فى مجال التصوير الزيتى.

وقد تكونت لجنة التحكيم فى البينالى من الأساتذة والدكاترة:

أ . د **أحمد نوار «مصر»** رئيسا، د/ **فاتح المدرس «سوريا»** عضوا، د/ **احمد باقر «البحرين»** عضوا، أ/ **محمد كبرياء «بنجلاديش»** عضوا، د/ **عبدالله الحداد «الكويت»** عضوا، أ/ **محمود الرضوان** وقد أعلنت الجوائز فى حفل الافتتاح كالآتى:

١ - جائزة البينالى الكبرى - حجبت هذا العام

٢ - جائزة البينالى «الأولى» وهى عبارة عن درع الشراع الذهبى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نحت حديد - أحمد السطوحى

الشمس والوجه الأبيض ١٩٩٤
حفر على زنك ٥٠ × ٣٧ سم
محمد عبلة

امراة خلف شباك على شاطئ مشتعل
تصوير زيتى ٥٢× ٧٧ سم
السيد القماش

ARCHIVE

ومكافأة مالية قدرها ألفا دولار، وقد فاز بها الفنان **أحمد السطوحى** «مصر» فى مجال النحت/ الفنان **محمد البحيرى** «الكويت» فى مجال التصوير، والفنان **محمد عبلة** «مصر» فى مجال التصوير.

٣ - جائزة لجنة التحكيم «الثانية» - وهى عبارة عن درع الشراع الذهبى، ومكافأة مالية قدرها ألف دولار، وقد فاز بها كل من الفنان **السيد القماش** «مصر» فى مجال الرسم، الفنانة **أسماء منصور** «تونس» فى مجال التصوير، الفنانة **خزيمة علوانى** «سوريا» فى مجال التصوير، الفنان **عدنان الأحمد** «البحرين» فى مجال التصوير الفنانة **نورما إيزابيل** «أمريكا» فى مجال النحت، الفنان **محمد الحاج** «بنجلاديش» تصوير.

٤ - جوائز تشجيعية - وهى عبارة عن درع الشراع الذهبى وقد فاز بها كل من: - الفنانه **نادرة محمود** «عمان» فى التصوير، **عبدالرحيم سالم** «الإمارات» تصوير، **على نعمان** «الكويت» تصوير، **ستيفان ماركوف** «بلغاريا» تصوير، **عيدن نومانكيديك** «البوسنة» والهرسك» تصوير، **على حسن الجابر** «قطر» **وعبدالله الشيخ** «السعودية» تصوير.

٥ - جوائز المحكمين الخاصة - وهى عبارة عن درع الشراع الذهبى.

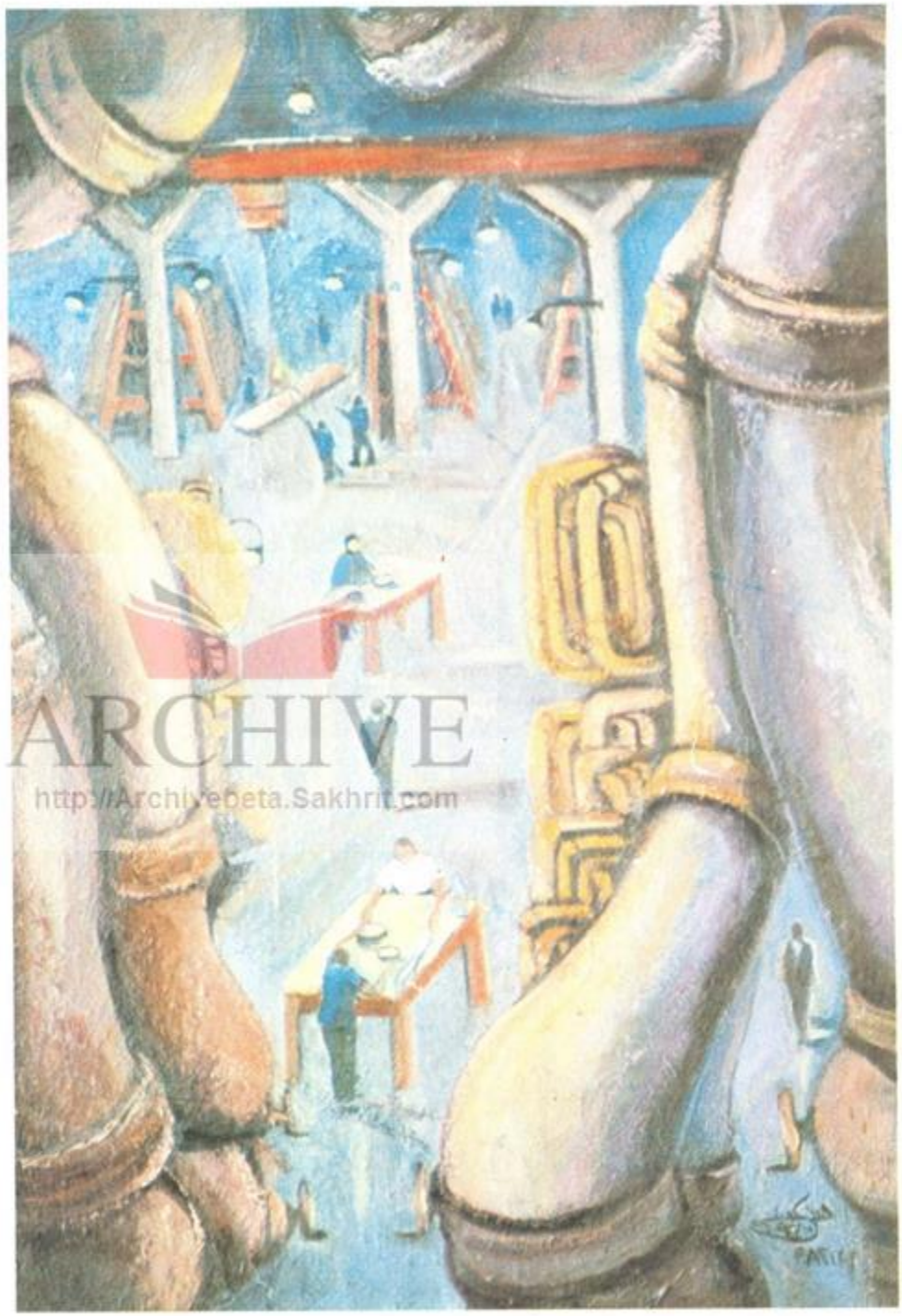
وقد فاز بها الفنان الكويتى **سامى محمد** فى مجال النحت.

وقد أقيم حفل الختام الذى وزعت فيه الجوائز كما أهدت دولة الكويت لاعضاء لجنة التحكيم درعا تذكارية، الشراع الذهبى للبينالى.

صلاح ابو نار

فـى لوحـات فتحى عفيفى
الآلات تلتـهـم البـشـر

لوحة ١ ـ اكريليك علي ورق ـ ٨٨ سم × ١٠٨ سم



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لوحه ـ ٢ ـ الوردية ـ الوان زيت على توال ـ ١٣٠ × ٢٠ سم

لوحة ٣ ـ المكبس ـ اكريليك على ورق ٥٠ × ٧٠ سم

ذات يوم وقف المفكر الإنجليزى الشهير **توماس مـــور** يتـأمل الريف المحـيط بمنزله. وكـان الريف المنبسط أمام عينيه هو ريف انجلترا التيودورية، التى أنجزت مرحلة فى تحولها صوب الزراعة الرأسمالية، من خلال حركة الأسيجة والطرد الجماعى للفلاحين وتحـويل المزارع إلى مـراعى للأغنام.وعندمـا انتـهى من تأمله مـتذكرًا ما كان عليه الريف قبل ذلك، عاد إلى مكتبه ليكتب فى صفحات كتابه «يوتوبيا» ١٥١٦ عـبارته الشـهيرة: «لقد توحشت الأغنام، فـالأغنام تلتهم البشر».

وفى عالم الفنان فتحى عفيفى مـا يدفع الذهن فورًا لاستدعاء تلك العبارة. ففى لوحاته التى يسيطر عليـها عـالم عنابر المصـانع الكالح الكئيب، والبـشر المتناثرون الضـائعـون داخل شـبكة هائلة من الآلات المتداخلة المسيطرة والمتعملقة، لايمكن للمشاهد سوى أن يشعر بالانقباض والذعر، ثم يردد: «لقد توحشت الآلات، فالآلات تلتهم البشر».

الموضوع : لحظتان

نجد مصادر تجربة **فتحى عفيفى** الفنيـة فى حياته وتجربته المهنية الطويلة. فالفنان الذى ولد عام ١٩٥٠، وحـصل على دبلوم فنى صناعى تـخـصص برادة عـام ١٩٦٨، قـضى حـياته بعد هذا التـاريخ عـامـلاً فى المصـانـع الحـربيـة على آلات خـراطة المعـادن. ولم يقـدر له أن ينفـصل عن حـيـاة ورش المصـانع إلا لفـترة ثلاث سنوات، حـصل فيـهـا على تفرغ فنى من وزارة الثقافة، ليعود بعدها إلى عالمه الأصلى ومصدر تجربته الفنية: مصنع ٥٤ الحربى لصناعة مواسير البنادق

وكان لتجربة التفرغ تأثيرها القوى والمباشر. فإذا كـان العمل قد أدخله التـجربة الإنسـانيـة، فإن التـفرغ جـاء ليبـعده عن سطوتهـا المباشـرة، سطوة كانت تحـرق وجدانه وتسيطره على بصره وبالتالى مـفـرداته وأدواته وكـيـف كـانت النتـائج؟ تمكن من تحـرير عالمه من القيم الشكلية الواقـعية للأشيـاء، ليضـفى عليـها الخيال الذى يجردها من واقعيتـها لكى يمسك بجوهرها. واستطاع تحرير شعوره من السطوة المباشرة لمناخ العمل اليومى بضغوطه وقهره وحدته، ليبلور شعورًا جديدًا أقل صخبًا وإعلانًا عن ذاته، لكنه أعمق وأنضج إنسانيا.

يُعـبـر الفنان عن مـوضـوعـه عـبـر لحظتـين مـتناقـضـتـين، فـى الأولى يُعـبـر عن جـبـروت الآلة وتوحشـهـا، ويتجـه فى الثانية صوب تأكيد وجود الإنسان وحضوره فى مواجهة الآلة.

فى لوحـات اللحظة الأولى يكتشف وجـود ثلاث دلالات متمايزة تنظم شعور الفنان بها وتعبيره عنها، وهى: الغابة والثكنة العسكرية والعملاق المتآله.

فـى الدلالة الأولى وتمثلهـا اللوحـات ١و٢و٣،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تظهر الورشة وكأنها غابة عذراء متوحشة تتضخم الآلات ويتضاءل البشر، ومع تضخمها يتحور شكلها لتصبح أشبه بأشجار غابة غليظة مرتفعة. وتتكاثر الآلات وتتقارب لتولد الدلالة البصرية لكثافه أشجار الغابة، وزحام قطيع حيوانات خرافية لايظهر منها سوى سيقانها الضخمة. وتفقد مواسير الآلات سماتها الطبيعية، فتتكاثر وتتفاوت فى أحجامها وتتباين فى وجهة حركتها وتفقد استقامتها لتتلوى وتتعرج وفى تحولها هذا توحى لنا بشكلين نباتات شيطانية تغطى سماء المصنع لتحجب عنه الضوء والهواء، وثعابين وزواحف هابطة من أعلى وكأنها تشارك فى حفل بدائى للتضحية بالبشر.

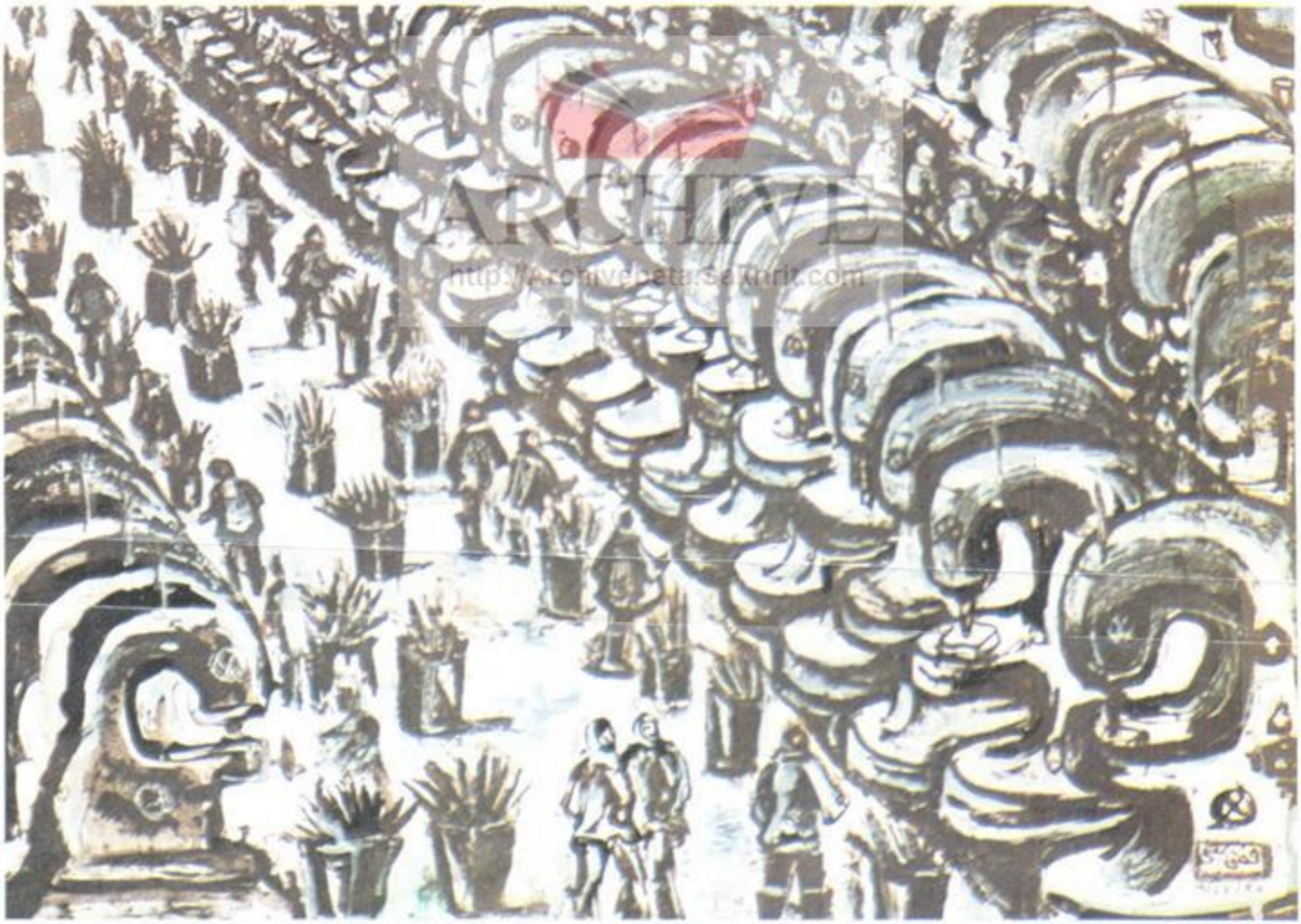
وفى الدلالة الثانية وتمثلها اللوحتان ٤ و٥، يتخذ المصنع هيئة الثكنة العسكرية. تتضخم الآلات مكتسبة شكل حيوان خرافى، يجمع بين جسد الحيوان ورأس الطائر الجارح وتحافظ الآلات على كثرتها السابقة، ولكنها تفقد تنوعها وتباينها الداخلى وتتماثل شكليا، بالضبط كتماثل الجنود والأسلحة والمهمات العسكرية. وهى لاتزال على زحامها السابق ذاته، لكنها الآن تفقد عشوائية التجاور وتداخله، لتنتظم عبر صفوف ممتدة مستقيمة ومتوازية، تماما كانتظام صفوف الجنود والعربات والدبابات والخيام. وإلى جوارها يقف أو يجلس العمال، فى أحجام صغيرة يُسيطر عليهم القهر والعجز. ويتولد عن دلالة الثكنة معنى هام: القولبة النمطية، وبالتالى غياب التمايز والحرية .

فى الدلالة الثالثة: العملاق وتمثلها اللوحة ٦، تتحول الآلات من التضخم إلى التعملق. ومع تعملقها تستعيد حيزًا كبيرًا من شكلها الواقعى، وتفقد كثرتها لتصبح التين أو ثلاثا فقط بينهما فراغ يشغله البشر الصغار. ويولد التعملق معه معانى محددة. المعنى المباشر والواقعى وهو قوة الآلة وسطوتها ، وآخر غير مباشر وأسطورى وهو التأله والقداسة. إن المعنى فى حاجة إلى توضيح. تبدو الآلات فى رسوخها وتعملقها وتفردهاكأنها تماثيل لآلهة بدائية قديمة. وتلك العنابر وهدوئها، وظلالها وضوئها الخافق المتناثر، تقترب من جو المعبد الوثنى القديم. وهؤلاء البشر فى حركتهم الهادئة الملتفة حول الآلات، ووقوفهم ناظرين إلى الأرض أو شاخصين إلى الآلات، يظهرون كمتعبدين يتحركون فى أرجاء المعبد أو يقفون امام المذبح. وثنية حديثة، وثنية الآلات والصناعة.

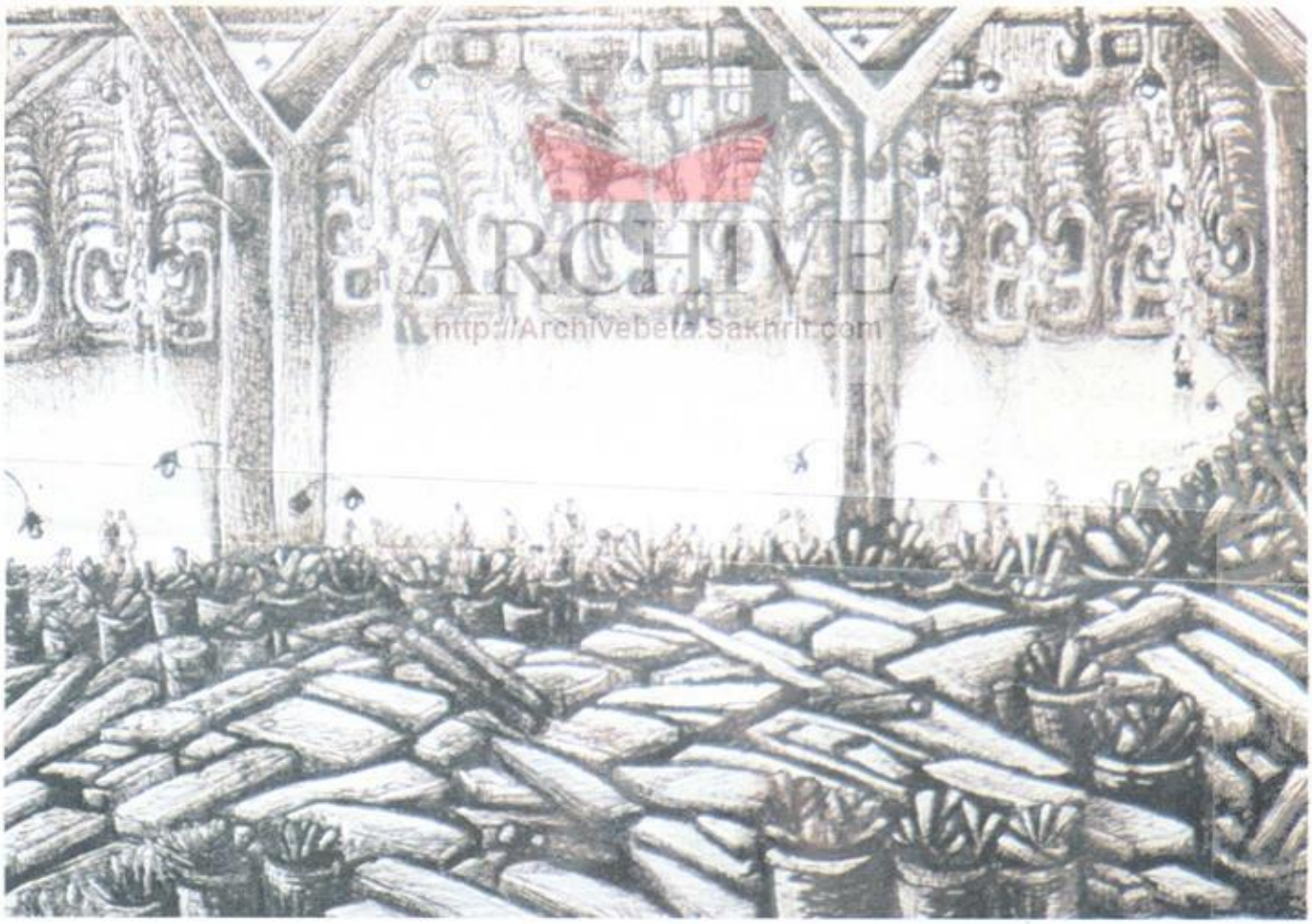
بالتناقض مع اللحظة الأولى والمسيطرة، تتكون اللحظة الثانية والأقل حضورًا وقوة، وتمثلها هنا اللوحتان ٧ و٨.

هنا يتعملق الإنسان ليصبح الوجود الرئيسى إن لم يكن الوحيد، وإلى جواره يتراجع وجود الآلات ليصبح هامشيا. ويرافق هذا التعملق تحولات أخرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



لوحة ٤ ـ العنبر ـ حبرشينى ـ ٥٠ سم × ٧٠ سم


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لوحه «٥» الراكد - رسم حبرشيني - ٥٠ سم × ٧٠ سم

تعمق دلالته وتثرى معانيه ما هى؟ فى إطار اللحظة الأولى يبدو الإنسان هشا غارقًا فى الظلال، والآن نرى قوة فى الخطوط ووضوحا فى التكوين وثراء فى الضوء. فى اللحظة الأولى كان العامل يجلس فى همود أو يقف مطرق الرأسى أو يسير ضائعًا وسط الآلات، والآن نراه يقف قويًا منتصبًا معتدًا بذاته. وفى اللحظة الاولى كان يصور كفرد أمام آلة، وإذا ما ظهر كجماعة يظهر كحشد أو تجمهر أو مجرد رفقة طريق عشوائية. والآن يظهر العمال كجماعة. يقفون معا وفى وقفتهم إرادة واحد، ورفقة ومودة إنسانية، وروح جماعية تسيطر على الموقف مشكله علاقاته وتداخلاته

إلا أن تلك اللحظة لاتتواجد بشكل مطلق، فهنا وهناك وفى قلب لوحات تلك اللحظة نرصد دلالات تحيلنا من جديد إلى اللحظة الأولى. وإذا نظرنا إلى اللوحة رقم ٧ على سبيل المثال، سنلاحظ تضخم العاملين وما يوحى به تكوينهما من قوة واقتدار، لكننا سنلاحظ أيضا سقف المصنع الذى يبدو كسقف قفص حديدى، يحاصر من هو داخله نافيًا حريته.

الأسلوب: توجهان

يعانى أسلوب فتحى عفيفى من توتر داخلى ومفارقات واضحة ، وذلك فى مستوى الأداء وطبيعة ونضج التقنيات والأساليب التشكيلية المستخدمة

وإذا نظرنا إلى مجموعة اللحظة الأولى، سنجدها تتوزع بين أسلوبين أساسيين. يتجسد الأسلوب الأول فى اللوحتين ١ ،٢ ، والثانى فى اللوحتين ٤ و٥، بينما تقف اللوحتان ٣ و٦ فى منتصف الطريق بينهما.

فى لوحات الأسلوب الأول نلاحظ - أولا - حيوية الخطوط وعضويتها، وسيطرة الحركة وتولدها الذاتى الدائم، وسيولة التكوين أى التمازج العضوى المركب لمفرداته، والمزج بين تكرار الوحدة الواحدة وتمايزها الشكلى. كما نلاحظ - ثانيا - وجود تناقض تكوينى محسوب، يمنح سطح اللوحة ثراء وتمايزا وتنوعًا بصريا. تناقض بين الأشكال الأسطوانية والحلزونية، والأشكال الهندسية المستطيلة والمربعة والمكعبة . والتناقض بين الأشكال الكبيرة والصغيرة، الذى يتقاطع مع تناقض الاسطوانى - الهندسى، ويتحد مع توزيع مكانى محدد لكل الأشكال الصغيرة والكبيرة. والتناقض فى درجة كثافة سطح اللوحة، بين مناطق كثيفة الأشكال داخلها يسيطر توتر التكوين وتنافر عناصره، وأخرى قليلة الأشكال داخلها يسود هدوء التكوين وتجانس عناصره. وفى النهاية التناقض بين كتلة الآلات المسيطرة على فضاء اللوحة من أعلى إلى أسفل، وتلك المساحة البيضاء الصغيرة شبه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المثلثة المخترقة لكتلة الآلات من أسفل حتى منتصف اللوحة أو حتى مركز التكوين.

تقف خلف هذا الأسلوب عاطفة حارة بنت وقتها، وعين ذات مخزون بصرى وتشكيلى قوى، ومقدرة على تحويل وتبديل المفردات الواقعية وإعادة خلقها، وحس راق بوحدة التكوين وتمايز عناصره وتناقضها وتوازنها ، وإخضاع طبيعى للوعى والمعنى المستهدف لمقتضيات عملية الإبداع، وعفوية فى الأداء توجهها عين حساسة تعرف كيف تضبط عفوية الخلق.

وبالتناقض مع الأسلوب الأول يقف الأسلوب الثانى كيف؟ هنا تغيب أو تضعف حيوية الخط وعضويته، فيسود الخط الهندسى المستقيم ويبدو الخط العضوى محض امتداد له. وهنا يُسيطر السكون والانتظام على التكوين، فلا نجد حركة التوالد الذاتى المتلاحم للأشكال. كما تغيب سيولة التكوين، حيث يسود التجاور الهندسى الرتيب.

وهنا أيضا يغيب التناقض من صلب تكوين اللوحة، لتحل محله سيمترية التشابه والتكرار. فلاتتمايز الآلة داخليا، من حيث الحجم ونوعية الأشكال العضوية والهندسية، بل يسيطر الشكل الطبيعى بما يحتويه من قيم عقلية وواقعية، ولن تفلح التحويرات هنا وهناك فى التخفيف من سيطرتها . كما لاتتمايز الآلات فيما بينها، فهى نسخة واحدة تتكرر بانتظام عبر صف مستقيم، ليتكرر الصف ذاته مرة تلو الأخرى ولا يتغير فيه سوى تأثير المنظور. ويمكن لنا أن نستمر فى المقارنة بين الأسلوبين. فهنا تتواجد الأشكال فى درجة كثافة واحدة، فلا تتمايز داخليا تبعا لتباين درجات الكثافة والتنوع الشكلى المرتبط بها، ومن ثم تتراجع درجة التوتر داخل التكوين. وهنا نكتشف تناقض المساحات البيضاء والسوداء ، ولكنه تناقض من نمط هندسى تكرارى يتخذ شكل مساحات سوداء مستقيمة توازيها أخرى هندسية بيضاء مستقيمة.

تقف خلف الأسلوب الثانى أيضا عاطفة حارة، ولكن بلا عفوية وديناميكية فى الأداء، بل يسيطر عليها مفهوم عقلى يسعى لتوصيل دلالة محددة، دلالة شعورية وعقلية يُعلى من شأنها على حساب حرية الإبداع وديناميكيته. والوجه الآخر لسيطرة القصد العقلى التعبيرى، هو تطرف وضخامة الشحنة التعبيرية وطابعها المباشر. ومن هنا نلاحظ القتامة المسرفة للوحات هذا الأسلوب، قتامة ينقصها الاعتدال والتوسط الضروريان لتحويل الحقيقة الواقعية إلى حقيقة فنية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لوحة ٦ ـ عامل وآلة ـ اكريلك ـ ٥٠ سم × ٧٠ سم

لوحة «٧» متشابهان - حبرشيني على ورق - ٨٨ سم × ١٠٨ سم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لوحة «٨» صباح يوم جديد ـ ألوان ١١٠ سم × ٨٠ سم